

Claudio Magris



UTOPIÁ *y desencanto*

Historias, esperanzas
e ilusiones de la modernidad

Utopía y desencanto recoge una amplia selección de la obra ensayística escrita por Claudio Magris entre 1974 y 1998. Asoman en estas páginas escritores egregios como Borges y Jünger, Goethe y Hugo, Brocho y Andric, Tagore y Primo Levi... y otros anónimos como el chamán groendánlés Qippingi o el poeta amazónico que canta el último viaje en canoa, además de reflexiones sobre el papel del intelectual, la frontera y la identidad o los caprichos de la Historia; encuentros con personajes de sinuosos destinos y redescubrimientos de obras hoy en día olvidadas.

Magris nos invita a enfrentarnos con la crisis de los grandes sistemas de valores y de los proyectos para ordenar el mundo. Nos pone así frente a la realidad, quitándonos la ilusión de redimirla para siempre, pero no la desilusionada e invencible esperanza de corregirla.



eBooks con estilo

Claudio Magris

Utopía y desencanto

Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad

ePUB v1.2

Giusseppe 23.08.12

más libros en epubgratis.me

Título original: *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*

Claudio Magris, 1999.

Traducción: J.A. González Sainz

Portada: Orkelyon

Editor original: Giuseppe (v1.2)

ePub base v2.0

UTOPIA Y DESENCANTO

En el *Diálogo entre un vendedor de calendarios y un transeúnte*, Leopardi pone de relieve la estremecedora vanidad de esperar, a finales de cada año, un año más feliz que los anteriores, a los que también se esperó a su vez con la confianza de que traerían consigo una felicidad que sin embargo nunca trajeron. Ese breve texto inmortal del gran poeta italiano, tan inexorable en el diagnóstico del mal de vivir, está exento no obstante del fácil pesimismo apocalíptico de muchos maestros de la retórica actuales, que se complacen en anunciar continuamente desastres y en proclamar que la vida no es más que vacío, error y horror. El diálogo leopardiano está impregnado en cambio de un tímido amor a la vida y una hosca espera de la felicidad, que quedan desmentidos por la sucesión de los años pero continúan viviendo, con temor y temblor, en el ánimo y permiten sentir el dolor y el absurdo con mucha mayor fuerza que el *pathos* catastrófico.

Esos pensamientos y esa pesadumbre ante la vuelta de hoja del año se asoman con mucha mayor intensidad cuando lo que acaba —y lo que respectivamente empieza— no es sólo un año y ni siquiera un siglo, sino un milenio. El calendario hace alarde de una extraordinaria inflación de aniversarios y conmemoraciones, desde las bodas de oro milenarias de Austria al bicentenario de la bandera italiana pasando por el fatídico comienzo del año Dos mil —simbólicos giros epocales, grandes Arcos de Triunfo del Tiempo, espectaculares escenografías del Progreso y la Caducidad. En la vigilia del año Mil había —aunque menos numerosos de lo que a menudo nos gusta creer— quien esperaba el fin del mundo; en los

peores momentos de la guerra fría se temía un apocalipsis nuclear, la pesadilla del *day after*. En los umbrales del año Dos mil no existe ningún *pathos* finalístico, pero sí ciertamente un profundo sentido de la transformación radical de la civilización y de la misma humanidad y por consiguiente un sentido del indiscutible fin no del mundo, sino de un modo secular de vivirlo, de concebirlo y administrarlo.

Ya en los últimos años del siglo pasado, Nietzsche y Dostoievski habían vislumbrado el advenimiento de un nuevo tipo de hombre, de un estadio antropológico distinto —en el modo de ser y sentir— del individuo tradicional, existente desde tiempo inmemorial. En su *Übermensch*, Nietzsche no veía a un «Superhombre», a un individuo de capacidades potenciadas y más dotado que los demás, sino más bien, conforme a la definición de Gianni Vattimo, a un «Ultra-hombre», una nueva forma del Yo, no ya compacto y unitario sino constituido, según él, por una «anarquía de átomos», por una multiplicidad de núcleos psíquicos y pulsiones no apresadas ya dentro de la rígida coraza de la individualidad y la conciencia. Hoy en día la realidad, cada vez más «virtual», es el escenario de esa posible mutación del Yo.

El propio Nietzsche decía que su «Ultra-hombre» era íntimamente afín al «Hombre del subsuelo» de Dostoievski. Ambos escritores atisbaban de hecho en su tiempo y en el futuro —un futuro que en parte lo es todavía también para nosotros, pero que en parte es ya nuestro presente— el advenimiento del nihilismo, el fin de los valores y de los sistemas de valores, con la diferencia de que para Nietzsche, como nos recuerda Vittorio Strada, se trataba de una liberación que celebrar y para Dostoievski de una enfermedad que combatir. En este comienzo de milenio, muchas cosas dependerán de cómo resuelva nuestra civilización este dilema: si combatir el nihilismo o llevarlo a sus últimas consecuencias.

«El viejo siglo no ha acabado bien», escribe Eric J. Hobsbawm en su *Historia del siglo XX*, añadiendo que acaba, para usar una expresión de Eliot, con una retumbante explosión y un enojoso lloriqueo. Otros reparan sobre todo en lo terrible de estos cien años —el «terrible siglo Veinte», con su primacía en lo que a hecatombes y exterminios se refiere, puestos en

práctica con una monstruosa simbiosis de barbarie y racionalidad científica. Sin embargo sería injusto olvidar o menospreciar los enormes progresos realizados durante el siglo, que ha visto no sólo cómo masas cada vez más amplias de hombres alcanzaban condiciones humanas de vida, sino también una continua ampliación de los derechos de categorías marginadas o ignoradas y una toma de conciencia cada vez más amplia de la dignidad de todos los hombres, presente incluso allí donde hasta ayer mismo no se sabía o no se quería reconocer e incluidas las formas de vida y civilización más apartadas de nuestros modelos.

Es realmente delictivo olvidar las atrocidades del siglo de Auschwitz, pero tampoco es lícito pasar por alto las atrocidades cometidas en los siglos anteriores sin que la conciencia colectiva cayera en la cuenta y le remordieran. Creer confiadamente en el progreso, como los positivistas del siglo XIX, es hoy día ridículo, pero igualmente obtusas son la idealización nostálgica del pasado y la grandilocuente énfasis catastrófica. Las nieblas del futuro que se cierne exigen una mirada que, en su inevitable miopía, se vuelva menos miope gracias a la humildad y a la autoironía.

Éstas nos ponen en guardia frente a la tentación de abandonarnos al *pathos* de las profecías y las fórmulas que hacen época, ya que se tornan cómicas a la que uno se descuida, como la famosa frase según la cual en 1989 habría acabado la Historia, frase que ya entonces bien podía haber encontrado acomodo en el *Diccionario de lugares comunes y de idioteces* de Flaubert. El Ochenta y nueve, por el contrario, lo que hizo fue descongelar la Historia, que había permanecido durante decenios en el frigorífico, y ésta se desentumeció dando lugar a una maraña de emancipación y regresión, tan a menudo unidas como las dos caras de la misma moneda. El principio de autodeterminación, que afirma la libertad, desata conflictos sangrientos que conculcan la libertad de los demás; otro ejemplo del cortocircuito del progreso y el regreso es el constituido por el incremento económico y el desarrollo de la producción, que provocan una disminución de la ocupación aumentando así el número de los excluidos de un tenor de vida aceptable y creando por consiguiente las premisas, advierte Dahrendorf, para gravísimas tensiones y conflictos sociales.

La contradicción más patente es la que afecta al mismo tiempo a procesos de unificación y agregación —la unidad europea, sin ir más lejos— y de atomización particularista, como la reivindicación de las identidades locales, que niegan con furia el contexto más amplio, estatal, nacional o cultural que las comprende. A la nivelación general, producida especialmente por los medios de comunicación que proponen a escala planetaria los mismos modelos, se contraponen diversidades cada vez más salvajes; ambos procesos amenazan un fundamento esencial de la civilización europea, la individualidad en su sentido fuerte y clásico, inconfundible en su peculiaridad, pero portadora y expresión de lo universal.

El milenio se anuncia con contradicciones llevadas al extremo. La derrota, si no en todos sí en muchos países, de los totalitarismos políticos no excluye la posible Victoria de un totalitarismo blando y coloidal capaz de promover —a través de mitos, ritos, consignas, representaciones y figuras simbólicas— la autoidentificación de las masas, consiguiendo que, como escribe Giorgio Negrelli en sus *Anni allo sbando* [Años a la deriva], «el pueblo *crea querer* lo que sus gobernantes consideran en cada momento más oportuno». El totalitarismo no se confía ya a las fallidas ideologías fuertes, sino a las gelatinosas ideologías débiles, promovidas por el poder de las comunicaciones.

Una resistencia a este totalitarismo es la que radica en la defensa de la memoria histórica, que corremos el riesgo de que nos la borren y sin la que no cabe ningún sentido de la plenitud y la complejidad de la vida. Otra resistencia estriba en el rechazo del falso realismo, que confunde la fachada de la realidad con toda la realidad y, privado de todo sentido religioso de lo eterno, absolutiza el presente y no cree que éste pueda cambiar, tachando de ingenuos utopistas a quienes piensan que se puede cambiar el mundo. En el verano del Ochenta y nueve esos falsos realistas, tan numerosos entre los políticos, se habrían mofado de quien hubiese dicho que tal vez podía caer el muro de Berlín. El milenio parece concluir con el fin del mito de la Revolución y también de esos grandes proyectos de cambiar el mundo que

han caracterizado, como observa Alberto Cavallari, el siglo pasado y gran parte del nuestro.

En el revisionismo histórico cada vez más difuso, a la Revolución francesa, hasta ayer mismo considerada como la matriz de la modernidad y de sus libertades, se le tilda de madre de los totalitarismos, y sus violencias hacen palidecer la memoria de aquellas contra las que surgió; hacen olvidar aquella poesía de Víctor Hugo en la que la cabeza cortada de Luis XVI reprocha a sus padres, a los reyes de Francia del pasado, haber construido —con las injusticias del dominio feudal— la «máquina horrible» que la ha decapitado, es decir la guillotina, que se propone extirpar la violencia con la violencia, cometiendo delitos que nada puede justificar, pero de los que no solamente ella es la responsable.

La caída del comunismo parece a menudo arrastrar consigo, en un descrédito generalizado, no sólo al socialismo real, sino también a las ideas de democracia y progreso, a la utopía de la redención social y civil; el fracaso de la pretensión de poner fin de una vez por todas al mal y a la injusticia de la Historia afecta a veces a cualquier otra concepción de la solidaridad y la justicia. Pero el final del mito de la Revolución y el Gran Proyecto tendría que dar por el contrario más fuerza concreta a los ideales de justicia que ese mito había expresado con potencia, pero pervertido con su absolutización e instrumentalización; tendría que proporcionar más paciencia y tesón para perseguirlos y por lo tanto mayores probabilidades de realizarlos, en esa medida relativa, imperfecta y perfectible que es la medida humana. El final de esos mitos puede aumentar la fuerza de aquellos ideales, precisamente porque los libera de la idolatría mítica y totalizante que los ha vuelto rígidos; puede hacer comprender que las utopías revolucionarias son una levadura, que por sí sola no basta para hacer pan, contrariamente a lo que han creído muchos ideólogos, pero sin la cual no se hace un buen pan. El mundo no puede ser redimido de una vez para siempre y cada generación tiene que empujar, como Sísifo, su propia piedra, para evitar que ésta se le eche encima aplastándole. La conciencia de estas cosas supone la entrada de la humanidad en la madurez espiritual,

en esa mayoría de edad de la Razón que Kant había vislumbrado en la Ilustración.

El final y el principio del milenio necesitan utopía unida al desencanto. El destino de cada hombre, y de la misma Historia, se parece al de Moisés, que no alcanzó la Tierra Prometida, pero no dejó de caminar en dirección a ella. Utopía significa no rendirse a las cosas tal como son y luchar por las cosas tal como debieran ser; saber que al mundo, como dice un verso de Brecht, le hace buena falta que lo cambien y lo rediman. El despertar religioso, que sin embargo tan a menudo degenera en fundamentalismos, cumple la gran función de avivar el sentido del más allá, de recordar que la Historia profana de lo que sucede se intersecciona continuamente con la Historia sagrada, con el grito de las víctimas que piden otra Historia y que, en el Día del Juicio, presentarán a Dios y al Espíritu del Mundo el libro de cuentas y los llamarán a que les den razón del matadero universal.

Utopía significa no olvidar a esas víctimas anónimas, a los millones de personas que perecieron a lo largo de los siglos a causa de violencias indecibles y que han sido sepultadas en el olvido, sin registro alguno en los Anales de la Historia Universal. El río de la Historia arrastra y sumerge a las pequeñas historias individuales, la ola del olvido las borra de la memoria del mundo; escribir significa también caminar a lo largo del río, remontar la corriente, repescar existencias naufragadas, encontrar pecios enredados en las orillas y embarcarlos en una precaria arca de Noé de papel.

Este intento de salvación es utópico y el arca a lo mejor se hunde. Pero la utopía da sentido a la vida, porque exige, contra toda verosimilitud, que la vida tenga un sentido; don Quijote es grande porque se empeña en creer, negando la evidencia, que la bacía del barbero es el yelmo de Mambrino y que la zafia Aldonza es la encantadora Dulcinea. Pero don Quijote, por sí solo, sería penoso y peligroso, como lo es la utopía cuando violenta a la realidad, creyendo que la meta lejana ha sido ya alcanzada, confundiendo el sueño con la realidad e imponiéndolo con brutalidad a los otros, como las utopías políticas totalitarias.

Don Quijote necesita a Sancho Panza, que se da cuenta de que el yelmo de Mambrino es una bacinilla y percibe el olor a establo de Aldonza, pero

entiende que el mundo no está completo ni es verdadero si no se va en busca de ese yelmo hechizado y esa beldad luminosa. Sancho sigue al enloquecido caballero —es más, cuando éste recobra la cordura, se siente perdido y reclama nuevas aventuras encantadas. Pero don Quijote, por sí solo, sería tal vez más pobre que él, porque a sus gestas caballerescas les faltarían los colores, los sabores, los alimentos, la sangre, el sudor y el placer sensual de la existencia, sin los cuales la idea heroica, que les infunde significado, sería una prisión asfixiante.

Utopía y desencanto, antes que contraponerse, tienen que sostenerse y corregirse recíprocamente. El final de las utopías totalitarias sólo es liberatorio si viene acompañado de la conciencia de que la redención, prometida y echada a perder por esas utopías, tiene que buscarse con mayor paciencia y modestia, sabiendo que no poseemos ninguna receta definitiva, pero también sin escarnecerla. Demasiados desilusionados por las utopías totalitarias desmoronadas, excitadísimos por el desencanto en lugar de haberse vuelto a causa de ello más maduros, levantan una voz chillona y presumida para mofarse de los ideales de solidaridad y justicia en los que antes habían creído ciegamente. El énfasis con el que a menudo se celebra la caída del Estado social, en lugar de estudiar sus patentes defectos para corregirlos, es un aspecto de esa incapacidad de unir utopía y desencanto. Era ridículo, en 1929 o en los años sesenta, creer que el capitalismo estuviese agonizando y es ridículo creer hoy que la forma actual de su Victoria constituye el orden definitivo del mundo. Creer que se ha vencido, que se tiene con el triunfo una relación inquebrantable, puede ser peligroso: Manès Sperber decía que quien se ufana o se complace con la victoria se convierte fácilmente en un *cocu de la victoire*.

Cada generación y cada individuo tienen que volver a experimentar, y no sólo una vez, la experiencia traumática pero salvífica de los primeros cristianos, que esperaban la parusía, el retorno del Salvador que les había sido prometido, la llegada del Paráclito, el Espíritu de la consolación, confiados —por lo menos muchos de ellos— en que vendría ya durante sus vidas. La parusía no llegó y no debe haber sido fácil, para aquellos creyentes desilusionados, resistir a la decepción y entender que no se

trataba de un mentís, sino de un aplazamiento de la salvación y quizás ni siquiera de una moratoria, sino de la revelación de que la salvación no llega una vez para siempre sino que está siempre en camino, hasta el final de los tiempos —que quizás no acaben, por lo menos durante la breve presencia del hombre en la tierra.

Desencanto significa saber que la parusía no tendrá lugar, que nuestros ojos no verán al Mesías, que el próximo año no estaremos en Jerusalén, que los dioses se han exiliado. Occidente vive al calor de este desencanto, que Max Weber ha delineado en páginas admirables y definitivas, describiendo la jaula de hierro que ha aprisionado al mundo en las mallas de una racionalización inexorable, que lo encamina y lo empuja por una dirección obligatoria. Pero las mismas páginas de Weber contradicen este diagnóstico con el tono con que lo enuncia, con la música que las impregna cuando habla de los valores indemostrables pero irrenunciables, del sentido de la vida, que la racionalización hace inencontrable pero no apaga su insuprimible exigencia, o del demonio que hay en la vida de cada uno.

Quienes creen que el encanto es algo fácil, son fáciles presas del cinismo reactivo cuando el encanto revela sus grietas o deja de manifestarse. En el desencanto, como en una mirada que ha visto demasiadas cosas, se da la melancólica conciencia de que el pecado original ha sido cometido, de que el hombre no es inocente y el yelmo de Mambrino es una bacía. Pero se da también la conciencia de que el mundo de vez en cuando es tan encantador como el Edén, de que los hombres débiles y malvados son también capaces de generosidad y amor, de que un cuerpo efímero y mortal puede ser amado con pasión y el yelmo de Mambrino, aun inencontrable, refleja su resplandor en las cazuelas oxidadas. El desencanto es un oxímoron, una contradicción que el intelecto no puede resolver y que sólo la poesía es capaz de expresar y custodiar, porque dice que el encanto no se da pero sugiere, en el modo y el tono en que lo dice, que a pesar de todo existe y puede reaparecer cuando menos se lo espera. Una voz dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido. Fue la ironía de Cervantes, que desenmascaró el fin y la torpeza de la caballería, la que expresó la poesía y el encanto de la caballería.

El desencanto, que corrige a la utopía, refuerza su elemento fundamental, la esperanza. ¿Qué es lo que puedo esperar?, se pregunta Kant en la *Crítica de la razón pura*. La esperanza no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la existencia vivida y padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate. El mal radical —la radical insensatez con que se presenta el mundo— exige que lo escrutemos hasta el fondo, para poderlo afrontar con la esperanza de superarlo. Charles Péguy consideraba la esperanza como la virtud más grande, precisamente porque la propensión a desesperar está tan fundada y es tan fuerte, y porque es tan difícil, como dice en su *Pórtico del misterio de la segunda virtud*, reconquistar la fantasía de la infancia, ver cómo todo se va desarrollando y sin embargo creer que mañana irá mejor.

La esperanza es un conocimiento completo de las cosas, observa Gerardo Cunico; no sólo de cómo éstas aparecen y son, sino también de aquello en lo que se tienen que convertir para conformarse a su plena realidad aún no desplegada, a la ley de su ser. Se identifica con el espíritu de la utopía, como enseña Bloch, y significa que tras cada realidad hay otras potencialidades que hay que liberar de la cárcel de lo existente. La esperanza se proyecta en el futuro para reconciliar al hombre con la historia, pero también con la naturaleza, esto es, con la plenitud de sus propias posibilidades y pulsiones. Este espíritu de la utopía está custodiado sobre todo en la civilización judía, en la indómita tensión de sus profetas.

El desencanto es una forma irónica, melancólica y aguerrida de la esperanza; modera su *pathos* profético y generosamente optimista, que subestima fácilmente las pavorosas posibilidades de regresión, de discontinuidad, de trágica barbarie latentes en la historia. Tal vez no pueda existir un verdadero desencanto filosófico, sino sólo poético, porque solamente la poesía es capaz de representar las contradicciones sin resolverlas conceptualmente, sino componiéndolas en una unidad superior, elusiva y musical. Tal vez por eso el mayor libro del desencanto, *La educación sentimental* de Flaubert —el libro de todas las desilusiones, como se lo ha definido—, es también, en la melodía de su fluir melancólico y misterioso como el del tiempo, el libro del encanto y de la seducción de

vivir. Todo mito revive y refulge sólo cuando se desmitifica su estereotipo, su hechizo de cartón; los Mares del Sur se convierten en un paisaje del alma en las páginas de Melville o de Stevenson que desmontan con crudeza cualquier pretendido escenario de intacto paraíso. Sólo criticando un mito se pone de relieve la fascinación a la que se resiste. El verdadero sueño, escribe Nietzsche, es la capacidad de soñar sabiendo que se sueña.

La historia literaria occidental de los últimos dos siglos es una historia de utopía y desencanto, de su inseparable simbiosis. La literatura se sitúa a menudo frente a la historia como la otra cara de la luna, la cara que deja en sombra el curso del mundo. Este sentido de la existencia de una gran falta en la vida y en la historia es la exigencia de algo irreductiblemente distinto, de una redención mesiánica y revolucionaria, fallida o negada por cada revolución histórica. El individuo advierte una herida profunda que le pone difícil realizar plenamente su personalidad de acuerdo a la evolución social y le hace sentir la ausencia de la verdadera vida. El progreso colectivo resalta todavía más el malestar del individuo; pretender vivir es de megalómanos, escribe Ibsen, aludiendo así a que sólo la conciencia de lo arduo y temerario que es aspirar a la vida auténtica puede permitir que nos acerquemos a ella.

En el desencanto resuena también el desengaño, el barroco *desengaño* [1] que es, también él, doloroso desenmascaramiento de la ilusión que hace resplandecer una verdad reluciente a la Historia. Un poeta de este desencanto barroco y ultramoderno, el vienés Ferdinand Raimund, cuenta, en su *La corona mágica que trae desdichas* —una comedia popular de principios del siglo XIX—, cómo un hada benévola le da al protagonista, Ewald, una antorcha prodigiosa que tiene el poder de transfigurar la realidad: quien ve el mundo a su luz ve esplendor y poesía por doquier, incluso allí donde no hay más que miseria y sordidez. El hada Lucina, al entregarle el regalo a Ewald, le revela el truco, le advierte que la antorcha le mostrará cosas hermosísimas pero ilusorias. La conciencia de ello no destruye sin embargo el embrujo de las cosas iluminadas por esa luz y la vida de Ewald, merced a ese don, se enriquece extraordinariamente. Esa antorcha no es falsa. Quien la usa sin saber que embellece el mundo es

víctima de un engaño, porque no ve el dolor y la abyección y se hace ilusiones creyendo que la existencia es armoniosa. Pero el que la rechaza es igualmente ciego y obtuso, porque ese don, que ilumina la grisura del presente, da a entender que la realidad no es sólo mísera y roma. Tras las cosas tal como son hay también una promesa, la exigencia de cómo debieran ser; está la potencialidad de otra realidad, que empuja para salir a la luz, como la mariposa en la crisálida.

Quizás Raimund, cuando decidió dispararse un tiro con una pistola, algunos años después, se olvidara de ese don embrujado que había inventado. Pero los pecios de esa grande y naufragada arca de Noé que fue Cacanía, el imperio habsbúrgico, brillan como leños que el diluvio ha empapado y vuelto fosforescentes, iluminados por ese irónico juego con el desencanto que es una elusiva sabiduría, un arte de escabullirse del jaque y defender el encanto. Al igual que los hijos de la vieja Austria, nosotros también vivimos sobre una cuenta extinguida, esperando que la creciente irrealidad del mundo y de los trozos de papel con los que lo compramos —o las medidas que no logramos comprender, pero a las que nos entregamos con confianza, como la proyectada eliminación física del dinero— acaben por borrar la diferencia entre los ceros del debe y los del haber. «Y sin embargo la vida es bella. ¿No es verdad?», dice el transeúnte leopardiano, que piensa lo contrario. «Eso es algo que ya se sabe», responde el vendedor de almanaques.

LOS CONSUELOS DEL APOCALIPSIS

Apocalipsis, en griego, significa revelación, descubrir y poner de manifiesto las cosas escondidas; para nosotros la palabra evoca en cambio imágenes catastróficas de destrucción y ruina, de fin del mundo. No está claro que los lectores, que llevan siglos leyendo este libro e interpretándolo a menudo sin respetar la etimología ni la filología, tengan que estar por fuerza tan sólo equivocados. Puede que la tergiversación del sentido originario del término haya nacido asimismo de la inconsciente intuición conforme a la cual, al levantar el velo que oculta la verdad de la existencia y de la historia, quedan al descubierto inevitablemente su horror y devastación. El *Apocalipsis* es en sí mismo un libro que debiera suscitar sentimientos y pensamientos encontrados, porque concluye, tras tantas y tantas visiones de pesadilla, con la victoria del caballero del caballo blanco —esto es, del Verbo divino— frente al dragón y a los malvados, con «un cielo nuevo y una tierra nueva» concedidos como don a los bienaventurados y con el advenimiento radiante de la Jerusalén celestial, del Reino de Dios. Sin embargo, en la fantasía del lector no se imprimen estas imágenes finales de luz y beatitud, sino el sombrío acoso de las catástrofes que las preceden, los cuatro caballeros que traen consigo el hambre y la muerte, las desgracias, los flagelos y cataclismos de toda índole, el dragón y la bestia que emerge del mar, la hoz que siega la tierra exuberante de pecados, Dios saliendo del juicio de los inicuos poderosos del mundo igual que un pisaúvas de una cuba con las ropas empapadas de mosto, es decir, de la

sangre de los culpables, que se desparrama por la tierra «hasta los frenos de los caballos por espacio de mil seiscientos estadios».

La sugestión que emana del *Apocalipsis* se debe más al terror que a la esperanza, más al castigo eterno que a la eterna recompensa; a pesar de todo, el libro es un escenario del sombrío desencadenamiento del mal más que del triunfo del bien. Tal vez por eso Lawrence decía que era «el libro más detestable de la Biblia», y ciertamente se asocia a una tétrica religiosidad más obsesionada por el pecado y la pena que impregnada por la leticia de la fe; remite al *Dies irae* más que al *Padrenuestro*, al Anticristo de la penúltima hora más que al Cristo que en la última triunfa sobre él. Las trompetas de los ángeles parecen anunciar un juicio de condena, aunque, en realidad, lo que celebren sea el cumplimiento glorioso del «misterio de Dios».

La visionaria grandeza poética del libro —que la selva de símbolos y alegorías, de oscura interpretación a veces, y la acumulación de imágenes catastróficas pueden hacer difícilmente accesible al lector— reside sobre todo en la representación de la potencia del mal y de su ruina. «¿Quién como la bestia?, ¿quién podrá guerrear con ella?», dicen las gentes que se postran ante el brutal poder que domina el mundo e impone su adoración a los idólatras y amedrentados, so pena de muerte. Pero la ciudad terrena, que fornicaba con el mal, está destinada a ser abatida y un ángel trae el anuncio como si de un trueno se tratara: «¡Cayó, cayó Babilonia la grande, que a todas las naciones dio a beber del vino del furor de su fornicación!»

El *Apocalipsis* no es detestable, como sostenía Lawrence, sino que es ciertamente el libro de la Biblia más peliagudo para el lector contemporáneo por las claves interpretativas a las que apela y el abuso de imágenes aterradoras, cuya acumulación acaba a veces por amortiguar su efecto. Es sobre todo un libro que muchos conocen no por su lectura directa, sino por imágenes extrapoladas de su contexto, citadas con mayor o menor acierto y conocidas de oídas a través de una vaga sugestión indefinida que desvirtúa su significado. En la sensibilidad y la cultura común encontramos a menudo el adjetivo «apocalíptico», con su correspondiente evocación de cataclismos, y muy poco el *Apocalipsis*, con

toda la complejidad y la coherencia de sus significados. Tradicionalmente atribuido al apóstol Juan, acerca de cuya paternidad textual los estudiosos se hallan divididos y la misma Iglesia aún no se ha pronunciado de forma vinculante para los fieles, el *Apocalipsis* —cuya datación, también discutida, se remonta probablemente a los años 94-95 d. C.— es el texto más destacado de esa vasta literatura «apocalíptica» que floreció entre los siglos III a.C. y IX d.C. en un ámbito tanto hebreo como cristiano.

A lo largo de los siglos, se ha leído el *Apocalipsis* sobre todo como una profecía milenarista que anunciaba el final de los tiempos, proporcionando una especie de repertorio de signos que ayudasen a reconocer la cercanía de ese fin y el advenimiento de una edad nueva, de un mundo liberado del pecado, de la muerte y la injusticia. El *Apocalipsis* se ha visto vinculado de ese modo a los anhelos de redención moral y social, a los movimientos y los sueños revolucionarios que predicaban el advenimiento del Reino de Dios en la tierra, un mundo liberado de la esclavitud, de la violencia y la desigualdad social —desde la edad del Espíritu vaticinada por Joaquín de Fiore al Tercer Reino que Davide Lazzaretti, el reformador anarcorrelioso del Monte Amiata del siglo pasado, creía que debía empezar en su época.

El mesianismo apocalíptico está fuertemente impregnado por la utopía de una completa y definitiva revolución social, que debe engendrar al hombre nuevo, al nuevo Adán. Esta visión apocalíptica, con sus elucubraciones hermenéuticas y sus cálculos numéricos destinados a descifrar la cercanía de los Últimos Días, llega hasta nosotros desde los siglos más lejanos; el historiador Eric Hobsbawm escribe que algunos comunistas italianos vinculados al movimiento de Lazzaretti, que había sobrevivido en la sombra, creyeron en el año 1948 que el atentado a Togliatti era un signo de la llegada del Último Día, el último y el primero. En algunas formas extremas y radicales del mesianismo judío se exhortaba a acelerar el triunfo del mal —profanando la Ley y cometiendo todo tipo de transgresiones— para apresurar el advenimiento del Mesías, que llega, como el recién nacido, cuando «los dolores de parto» de la historia están en su punto culminante, cuando el mal ha tocado su ápice, de la misma forma

que cuanto antes llegue la medianoche, el apogeo de las tinieblas, antes llegará también la luz del alba.

El *Apocalipsis* presupone una concepción lineal del tiempo, que procede de un inicio y fluye hacia un final; esta concepción, característica de la religiosidad judeocristiana, se contrapone a la concepción cíclica de un tiempo que se repite y retorna. La visión apocalíptica se ha mezclado con los mitos del Imperio, la Decadencia y el Renacimiento, ha impregnado fes religiosas y políticas, ha estimulado utopías libertarias y sociales, ha marcado la fantasía y la sensibilidad de los poetas y los escritores de las más diversas épocas y literaturas. En las formas más variadas y contradictorias ha expresado, con violenta intensidad, la convicción y el sentimiento de que la vida, el mundo y todo lo creado tienen que ser redimidos del mal y del dolor. Tal vez no exista mayor diferencia entre los hombres y las fes religiosas y filosóficas que la que existe entre quien considera que el mundo tal como está es perfecto, o por lo menos encierra en sí la capacidad de perfeccionarse, y quien considera en cambio que —tan redundante como es de mal y de sufrimiento infligido a los más débiles— es un escándalo al que le hace falta ser redimido.

Sugestionada por las cábalas numéricas, la fantasía apocalíptica ha brillado especialmente, sin contar con los momentos de catástrofe histórico-política, en los pasos de un siglo o, aun mejor, de un milenio a otro, que se caracterizan por un fuerte valor simbólico. En la fuga lineal del tiempo, cada apocalipsis privilegia el instante decisivo de la crisis en el que tiene lugar la decisión o el acontecimiento que modifica radicalmente la historia, el «ahora», el «eterno instante» de Jaspers y el «momento presente» del Maestro Eckhart. Se trata de un instante pleno de significado, que trasciende el tiempo, «el punto en el que todos los tiempos están presentes» del que habla Dante. Este presente absoluto se sitúa entre el mal del pasado y la redención del futuro: es una crisis, una transición. La literatura tiene predilección por los tiempos de crisis y de transición, en los cuales se complace en vivir. La contemporánea acentúa esa predilección, tiende a padecer y al mismo tiempo a celebrar nuestro tiempo como *la* crisis y *la*

transición por excelencia, con un *pathos* de precariedad que hace al Dos mil no menos fatal que al año Mil.

Pero no está claro que el sentido del *Apocalipsis* sea —como ha escrito Frank Kermode— «el sentido del fin». En el libro *Apocalisse, prima e dopo* [Apocalipsis, antes y después], Eugenio Corsini ha demostrado, a través de una interpretación rigurosa y literalmente fascinante, que este libro tremendo no anuncia el fin ni tampoco eventos futuros, sino que es el relato alegórico de un acontecimiento fundamental ya acaecido, es decir, de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Esta grandiosa representación simbólica, nacida también de las polémicas entre judaísmo y cristianismo en los albores de este último, no alude a catástrofes finales; no aguarda un retorno de Cristo, porque éste ya ha venido y la catástrofe de su pasión y muerte y la gloria de su resurrección ya tuvieron lugar —y continúan teniendo lugar— en cada momento de la historia del mundo y de cada hombre, que tiene que afrontar continuamente el desastre, la derrota, y resurgir de sus propias cenizas.

Si esta interpretación —puntillosamente demostrada a un nivel teológico-filosófico y que cuenta con el visto bueno de la autoridad eclesiástica— es cierta, no cabe esperar ya ningún evento «apocalíptico» por parte de Dios, porque en la historia de la salvación «por parte de Dios todo está cumplido». El futuro está ya de veras, y completamente, en manos del hombre.

Este papel fundamental restituido a la voluntad humana puede consolar, pero también turbar. La tradicional visión apocalíptica de un fin del mundo, con sus gigantescos cataclismos que afectan a todos, es también tranquilizadora, porque permite dominar la angustia de la propia muerte con la imagen de una muerte universal, de hogueras y diluvios en los que todo arde y queda sumergido. Es nuestra muerte individual, solitaria y olvidada en medio del bullicio de las cosas, lo que nos llena de pesadumbre el corazón. Estar comprendidos en un destino común, por terrible que sea, hace sentirse menos solos. Incluso las pesadillas de una guerra atómica entre las dos superpotencias, con la consiguiente devastación global del *day after*, tenían una grandiosidad de alguna forma consoladora, que resulta más

difícil para quien muere degollado en Bosnia o en Ruanda o para quien muere desvalido y abandonado. Ningún apocalipsis nos conforta ya, solos con nuestra muerte y nuestro miedo.

1995

¿HAY QUE EXPULSAR A LOS POETAS DE LA REPÚBLICA?

Se cuenta que Platón, al hacerse discípulo de Sócrates, quemó una tragedia que había acabado de escribir. El motivo que le llevó a ello no fue ciertamente que estuviera insatisfecho por el valor poético de la obra, con la que había pensado concurrir, como refiere Diógenes Laercio, a uno de los certámenes literarios más importantes de Atenas. De Platón a Kafka —que encargó a su amigo Max Brod que destruyera a su muerte sus obras inéditas, entre las que figuraban obras maestras como *El proceso* y *El castillo*—, el gesto del gran escritor que destina sus libros a la hoguera no se deriva nunca de una valoración literaria, sino de razones más profundas. Platón destruye su tragedia —y el resto de las que se supone que había escrito— al convertirse en discípulo de Sócrates y consagrarse a la filosofía, a la búsqueda de la verdad, que le parece incompatible con la literatura —incluso con la que él más apreciaba y consideraba más alta, como la de Homero y los grandes trágicos, que en un famoso capítulo de la *República* quedan excluidos del Estado ideal y de la formación espiritual del ideal ciudadano de ese Estado.

La sentencia platónica es inaceptable, porque, allí donde se cumpliera, desembocaría en el totalitarismo, en el poder absoluto de un Estado que no tolera expresiones discordantes con su paradigma de valores y violenta al individuo y su derecho a la diversidad. Pero para rechazar la condena platónica de la literatura —y del arte en general— hace falta tenérselas a

fondo con ésta y con su verdad por muy peligrosa y perversa que sea, pues su desconocimiento nos impediría hacer justicia a la literatura, refutar y al mismo tiempo reconocer su seducción, captar su tiránica y liberatoria ambigüedad y por consiguiente el significado que encierra para la vida de un hombre y la formación de su personalidad.

Una doble marca sella para Platón la exclusión de la literatura. Por una parte ésta muestra, sin dar un explícito juicio moral, el absurdo y la injusticia de la vida, el abismo de dolor que atenaza al inocente y la felicidad que sonríe al malvado, la perfidia de los mismos dioses — seductores, pero de ninguna forma ejemplos de bondad y justicia, sino celosos, envidiosos, ávidos, vengativos y violentos— que inducen a los hombres al error y los castigan después de haberles inducido a cometer esos errores. En el arte hay belleza, pero ésta, nos recuerda Gadamer, no siempre es, como debiera ser según Platón, la aparición del Bien y de lo Verdadero.

Lejos de ofrecer modelos de vida que eduquen al hombre en la virtud, el arte puede resultar cómplice de la injusticia y la violencia que reinan en el mundo. El arte no es solamente mimesis ficticia, réplica de esa engañosa e imperfecta realidad sensible que para Platón es a su vez sólo una réplica de la Idea, única verdadera realidad. En el arte el individuo da voz a sus propios sentimientos; pero de este modo acaba a menudo por coquetear con su propio egoísmo, por imitar complacido las miserias, las contradicciones y a veces las banalidades de su estado de ánimo, por transigir con sus propias debilidades y encerrarse en su propio narcisismo.

Todo esto hace al arte nocivo para la formación del individuo —al menos para Platón, que sin embargo amó como pocos su encanto, su fuerza de arrastre y transfiguración, su capacidad de ver los demonios y los dioses, su «divina manía» que celebra en el diálogo *Ion*, dedicado a un aedo. Es posible comprender esa contradicción platónica en términos teóricos, pero para entenderla en toda su viva realidad, para entender cómo nació y fue vivida por él, nos hace falta el arte, la literatura. La filosofía y la religión formulan verdades, la historia indaga los hechos, pero, como observa Manzoni, sólo la literatura —el arte en general— dice cómo y por qué los hombres viven esas verdades y esos hechos; cómo, en la existencia de los

individuos, los universales que éstos profesan se mezclan con las cosas pequeñas, mínimas e ínfimas con las que está concretamente tejida su existencia; cómo las verdades filosóficas, religiosas o políticas se entrelazan con las esperanzas y los miedos de los hombres, con sus deseos y temores mientras envejecen y mueren. Si Dios se encarna, es la literatura la que puede contar esa encarnación, mostrando el absoluto en los gestos de cada día. El Evangelio es un relato y termina con Jesús resucitado en trance de asarles a los apóstoles unos pescados a la orilla de un lago. En la novela *Comenzó en Galilea* de Stefano Jacomuzzi, Jesús dice: «...¡qué ardua es, Padre, tu ley para que nada se pierda! ¡Oh, que no se malogren tampoco estas pobres voces nuestras de tierra, recuerdos, amores, esperas, pequeñas tribulaciones, pequeñas alegrías... Llévatelas todas contigo, Padre, sálvalas para toda la eternidad!»

Es la literatura la que puede salvar esas pequeñas historias, iluminar la relación existente entre la verdad y la vida, entre el misterio y la cotidianidad, entre el individuo concreto y la Babel de la época. La «novela de aprendizaje», que floreció entre los siglos XVIII y XIX no sólo pero sobre todo en Alemania, cuenta, por ejemplo, las condiciones y modalidades por las que se hace posible que un individuo, que crece en contacto con una sociedad cada vez más compleja y laberíntica, forme armoniosamente su propia personalidad, desarrollándola en todas sus potencialidades latentes, o bien resulte aplastado por el férreo mecanismo del mundo o se inserte en su engranaje a costa de pagar sin embargo un alto precio, sacrificando su múltiple riqueza interior, renunciando a sus sueños, pasiones y proyectos y aplanándose hasta el extremo de convertirse en poco más que un instrumento de ese engranaje.

La historia cuenta los hechos, la sociología describe los procesos, la estadística proporciona los números, pero no es sino la literatura la que nos hace palpar todo ello allí donde toman cuerpo y sangre en la existencia de los hombres. Sabemos lo que fue la Francia de la Restauración y lo que es la metrópoli contemporánea gracias a las tentaculares novelas de Balzac, que nos cuentan cómo amaron, desearon o mintieron los hombres, y a novelas como *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin u otras obras de

vanguardia, en las cuales la complejidad, la organización, la desconexión y el caleidoscopio de la vida metropolitana se convirtieron en montaje y *collage* narrativo, estilo y aliento de la narración. Por eso Sciascia pudo decir que «nada sabe de sí ni del mundo la mayor parte de los hombres, si la literatura no se lo enseña».

La literatura, y en especial la novela o mejor aún la épica moderna, es mimesis de la realidad, de su hormigueo impuro y fugaz, de su caótica caducidad. Se parece a un periódico y a veces hasta a un periodicucho de la vida, de su cotidianidad rastrera y vehemente; Dostoievski o Dickens — pero también Dante y la Biblia— son cronistas de lo efímero, sobre lo cual ellos proyectan una luz de eternidad, violenta como un reflector que rasga la noche o como la linterna de bolsillo de un detective en un lugar tenebroso. En ese descenso a los infiernos cabe que exista salvación, la caridad de quien se hunde en el fango de la existencia para asumirlo como un Mesías doliente, pero también puede que haya complicidad, la complacencia con la miseria más que la esperanza de aliviarla.

En su fidelidad al cenagoso fluir de los acontecimientos, la literatura es también un sismógrafo de los acontecimientos políticos, que en el desorden de su inmediatez impiden entrever a menudo su lógica y su significado. Carlo Bo, al evocar los momentos más confusos y dramáticos de la reciente historia de Italia, decía que esos turbios y convulsos hechos parecían estar pidiendo un narrador que les diera forma. En su ensayo sobre las relaciones entre la narrativa, el periodismo y las páginas de opinión, *Letteratura bastarda* [Literatura bastarda], Claudio Marabini, al recordar que literatura significa en primer lugar «ponerse todo lo posible en la piel de los demás», observa que la sangrienta chapuza de los últimos decenios de nuestra vida colectiva —el asesinato de Moro, la muerte de Calvi, la corrupción generalizada y tantos otros acontecimientos ya luctuosos ya tragicómicos— es el material de un gigantesco, laberíntico folletón que aguarda a su narrador. Tal vez cuando tengamos —si la llegamos a tener— esa gran novela, podamos saber lo que ha sido esta Italia, de quien nadie —ni siquiera quienes han vivido esos acontecimientos de cerca, en el ojo del tifón— consigue ver su rostro.

Puede que nunca haya reclamado y desarrollado la literatura una función cognoscitiva como en nuestra época: en el período que va de finales de siglo a los años treinta —el gran momento de la cultura del siglo XX, la frontera todavía más avanzada que ha alcanzado la literatura—, escritores de la talla de Musil, Joyce, Proust, Kafka, Svevo, Mann, Broch, Faulkner y otros exigieron a la narrativa un conocimiento del mundo que precisamente el enorme desarrollo de las ciencias no permitía confiar a estas últimas, porque, con su extrema especialización, que hacía inaccesible cada una de ellas a los estudiosos de todas las demás y aún más al hombre medio, habían hecho añicos cualquier sentido de la unidad del mundo. Sólo una novela que asumiera tales problemáticas científicas, mostrando cómo vivieron y viven los hombres esa transformación, podía y puede captar el sentido de la realidad y de su disolución, una disolución copiada pero también captada a fondo y dominada en las mismas formas experimentales de la narración, en la disgregación y recreación de las estructuras narrativas.

Hoy en día la literatura se enfrenta a un nuevo desafío que nace de la divergencia respecto a la ciencia y de la divergencia existente entre los conocimientos científicos y las posibilidades de que éstos entren a formar parte del patrimonio cultural común. Durante siglos los descubrimientos científicos —por ejemplo de Galileo o de Newton, quizás todavía de Einstein— entraban, aunque fuera de modo aproximado e imperfecto, en la mente de los hombres incluso si éstos carecían de preparación especializada, e influían en su forma de vivir y de percibir el mundo y por consiguiente —para el escritor, el artista— de representarlo. Con la mecánica cuántica —y no sólo con ésta— parece haberse abierto un abismo entre la ciencia y su comprensión (y por lo tanto también la fantasía, la sensibilidad) aunque sea superficial por parte de los no científicos.

La ciencia contemporánea —aunque según algunos el proceso se inició con Galileo— da la impresión de haber reducido la evidencia sensible, presente durante siglos en el conocimiento de la naturaleza, a favor de una inevitable y creciente abstracción que parece imposible trasponer a la fantasía, convertir en imagen y metáfora, poner en relación con la vida. De este modo la ciencia no parece influir en la percepción y la representación,

mental y artística, del mundo; paradójicamente pues el saber científico —un saber fuerte que domina el mundo— no logra convertirse en cultura, salir de su ámbito especializado, incidir en la sensibilidad de los hombres. El descubrimiento del ADN —susceptible de trastornar radicalmente la realidad y los valores— es, a grandes rasgos, aprehensible, pero la mecánica cuántica se asoma a otra realidad, donde rigen otras leyes y sobre todo otras lógicas, refractarias a las categorías de nuestra razón y nuestra sensibilidad.

No es evidente que el universo tenga que estar organizado conforme a leyes que se correspondan con las estructuras de la mente y la percepción humanas; transformar en metáfora poética los conocimientos cada vez más abstractos de una naturaleza indeterminista es el arduo desafío cultural que tiene ante sí hoy en día la literatura.

La literatura defiende lo individual, lo concreto, las cosas, los colores, los sentidos y lo sensible contra lo falsamente universal que agarrota y nivela a los hombres y contra la abstracción que los esteriliza. Frente a la Historia, que pretende encarnar y realizar lo universal, la literatura contrapone lo que se queda en los márgenes del devenir histórico, dando voz y memoria a lo que ha sido rechazado, reprimido, destruido y borrado por la marcha del progreso. La literatura defiende la excepción y el desecho contra la norma y las reglas; recuerda que la totalidad del mundo se ha resquebrajado y que ninguna restauración puede fingir la reconstrucción de una imagen armoniosa y unitaria de la realidad, que sería falsa.

La poesía de los modernos —escribe August Wilhelm Schlegel, fundador del Romanticismo— es la nostalgia de una imposible totalidad de la vida y expresa por consiguiente el vacío, la ausencia, lo incompleto de la vida y de la representación que quiere serle fiel, sin ceder a la tentación de embellecerla retóricamente, como si todo estuviera en su sitio y fuera fácil. Buena parte de la literatura contemporánea es todavía romántica, en el sentido de que ha sido el Romanticismo —como observa Giuseppe Bevilacqua— el que soñó con la utópica redención global de la sociedad y de la vida y —desilusionado por el fracaso de la revolución, que lleva a muchos románticos a abrazar políticamente por reacción posiciones

conservadoras y retrógradas —confió a la poesía la tarea, igualmente imposible, de realizar un absoluto poético-existencial (la vida verdadera, el vivir poéticamente) en una sociedad que, cuanto más perfecta se la quiere, tanto más sofocante e invivible resulta.

El arte moderno ha asumido, en su mismísima estructura formal, la disonancia de la condición humana y ha rechazado toda plenitud artística, considerándola falsa con respecto a la existencia, de la misma forma que sería falsa una tersa estatua neoclásica de la Victoria erigida para celebrar la derrota del nazismo después de Auschwitz. No sólo las obras más arduas y difíciles, como las de Joyce y Beckett, sino también las aparentemente más accesibles pero igualmente radicales en su representación del desencanto y la nada, como *La educación sentimental* de Flaubert, han rechazado toda profesión retórica de noble y fácil humanidad. La literatura que dice las verdades más radicales acerca de la condición existencial e histórica es la de la negación y el rechazo, la que hace hincapié en el malestar de la civilización y en la laceración misma del yo individual, ya no se trata de que Su Majestad el yo promulgue bandos de Gobierno, sino de un yo cada vez más escindido y fragmentado, reducido a una provisional y oscilante encrucijada de eventos y sensaciones, poco más que el sedimento dejado por una tradición y una historia que se han volatilizado.

El escribiente Bartleby, el inmortal protagonista del relato homónimo de Melville, responde a cada petición, orden u ofrecimiento: «Preferiría no hacerlo, señor.» En este firme y extremo no, parecido a la renuncia de los personajes kafkianos, hay un amor a la vida más profundo que cualquier fácil consenso, un amor que se expresa en la soledad, en el silencio, en una anarquía que es tanto más radical cuanto más tímida y remisa. También la ironía puede esconder y revelar juntamente el abismo, como la leve, diabólica y vertiginosa ironía de Svevo, una de las miradas más inexorables que se han dirigido a la Medusa. El sentido de la literatura es, hoy más que nunca, la liberación de los falsos ídolos, de todo aquello que pretende suplantar falsamente a los auténticos valores. Como dicen los célebres versos de Montale: «Eso es sólo lo que hoy podemos decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* queremos». Lo que se dice en el Evangelio a propósito de

la palabra de Jesucristo vale también para la literatura: tampoco ésta trae la paz, sino la espada; ha venido a separar al hijo del padre y al hermano de su hermano, a esparcir inquietud, a poner en entredicho todo orden social y político. Botero, el teórico de la Razón de Estado, decía que las letras no son útiles al Príncipe —es decir al Estado— porque llevan a la melancolía. Acto de comunicación y por consiguiente acto social por excelencia, la literatura tiene también un irreductible núcleo antisocial, como bien sabía Platón; a menudo políticamente comprometida, la literatura es también sabotaje de cualquier proyecto político.

En su negativa, la literatura puede decir un apasionado sí a la cálida vida, como la llamaba Saba. Es liberatoria justamente porque está libre del principio de no contradicción; puede decir verdades antitéticas, porque no formula juicios teóricos ni mucho menos proclama ideologías, sino que expresa experiencias y por lo tanto puede expresar la fe en Dios y su negación, pues cada individuo, en la odisea de su vida, puede tener experiencia de ambas y la literatura cuenta esa experiencia, sin dejarse apresar por la formulación de un credo. En los relatos de Singer se dan la mano la epifanía de la fe y la de la nada más radical y no es posible saber si Singer es o no creyente.

Todo escritor conoce bien, advierte físicamente, la diferencia que existe entre lo que él escribe personalmente, para expresar su posición o su juicio sobre algo, y lo que dice hablando a través de sus personajes o de sus paisajes, escuchando lo que le sugieren y lo que tal vez hasta ese momento ignoraba tener dentro de sí. En la literatura todo es metáfora, algo que dice algo distinto; uno no puede ser un sí y ésa es su libertad, su ángulo de trescientos sesenta grados abierto al mundo. En la literatura no cuentan las respuestas dadas por un escritor, sino las preguntas que éste plantea y que son siempre más amplias que toda respuesta por exhaustiva que ésta pueda ser. También en la vida, por lo demás, las personas que cuentan para nosotros no son tanto las que comparten nuestras respuestas acerca de las cosas últimas, cuanto las que se plantean nuestras mismas preguntas en torno a esas cosas.

La literatura tiene su férrea necesidad, pero ama el juego. La necesidad suprapersonal sobrepasa a menudo el deseo y la voluntad del propio autor; a veces se quisiera decir algo por lo que tenemos mucho interés pero que el texto nos rechaza, o bien callar algo que el texto nos exige. En la fábula *La radura* [El claro del bosque] de Marisa Madieri, la pequeña Dafne quería contar sus vicisitudes personales eliminando el episodio del mirlo devorado por una serpiente, que perturbaba su encanto del mundo, pero se da cuenta de que no puede hacerlo.

La literatura ama sin embargo el juego, la libertad de inventar la vida como el barón de Munchhausen, de hacer incluso a la tragedia ligera como un globo de colores que se escapa de la mano y se va volando por su cuenta. Los poetas saben esconder la profundidad en la superficie, decía Hofmannsthal, disimular los abismos más inquietantes en la levedad de la sonrisa y de lo aparentemente fútil, como sucede en Sterne, haciendo sentir de este modo todavía más intensamente los vértigos de esa oscura vorágine. La literatura inventa el lenguaje, contraviene la gramática y la sintaxis, pero creando un nuevo orden; crea palabras, casi volviendo cada vez al origen de la vida, como João Guimarães Rosa en su *Gran Sertón*. Esta desenfadada libertad es quizás su mayor don.

Hay una irresponsabilidad que la literatura reivindica como su derecho inalienable y que protege de la insoportable seriedad de la vida, de sus deberes y sus atosigamientos, recordando que es necesario asistir a clase, pero también hacer novillos. La literatura nos enseña a reírnos de lo que se respeta y a respetar aquello de lo que nos reímos, como sucede en el colegio con algunos profesores venerados a los que se les toma el pelo con una cariñosa ironía y autoironía que es lo contrario del escarnio acre y presuntuoso. Esta resuelta soltura de la persona es una actitud clásica y la clasicidad hace libres, como dice un personaje de Fontane, el gran narrador prusiano del siglo XIX, porque proporciona un sentido del espesor y de la complejidad, pero también del absurdo y la vanidad de las cosas, enseñando a aceptarlas y a amarlas sin idolatrarlas.

Entre las muchas razones para estudiar las literaturas y las lenguas clásicas, no es la última lo gratuito de esas lenguas muertas, de sus

perifrásticas, de sus subjuntivos y de todos esos *esse videatur* que parecen no servir para nada y que tal vez por eso mismo ayudan a comprender a los hombres con desilusionada benevolencia y sobre todo enseñan, con el orden del lenguaje, la moral correcta. Muchas barrabasadas nacen cuando se hacen chapuzas con el lenguaje y se pone el sujeto como acusativo o el complemento directo como nominativo, enredando los papeles y confundiendo las víctimas con los culpables, aboliendo distinciones y jerarquías en un embaucador revoltijo de conceptos y sentimientos que deforma la verdad. Tal vez, si aprendemos lo gratuito de todas esas proparoxítonas y properispómenas, o de aquel bendito paradigma del verbo *hystemi*, lo demás se nos dará por añadidura.

Irresponsabilidad se llama pues el juego de la literatura. Pero el verdadero juego es algo muy serio: lo saben bien los niños, que juegan a policías y ladrones conscientes de la ficción, pero con una seriedad y una pasión que raras veces adoptarán más tarde en las ficciones aparentemente reales de sus actividades de adultos. Hay también sin embargo un juego árido y estéril, en el que se complacen a menudo los literatos, una aridez enmascarada por las palabras que celebran los sentimientos, casi una arrogante autorización para no participar en el calor de la vida durante el acto mismo en que se la canta. Todo el que ama la literatura tiene que vérselas a fondo, como dejó bien claro Thomas Mann, con el peligro, siempre al acecho, de que el amor por la palabra se convierta en idolatría, en fetichismo. En todo escritor, y no sólo en los muchos estetas como abundan, serpentea esa tentación, que la tradición atribuye, probablemente sin motivo, a Nerón, y que consiste en el impulso de preocuparse, mientras Roma se consume entre las llamas, más por los versos que lamentan el incendio y sus víctimas que por las víctimas propiamente dichas y por su dolor.

Muchos escritores, incluso grandes, de los que supieron hablar al corazón demostraron tener un corazón bastante pequeño y árido, que se encendía por miserables envidias o pruritos de reconocimiento más que por el amor o el dolor. Los mayores escritores —pensemos en Tolstoi o Dostoievski— fueron por lo demás los primeros en denunciar, incluso en sí

mismos, esa estrechez humana de la literatura. Esta puede hacerse cómplice de una mezquina y ambigua secularización que profana y falsea cualquier sentimiento y cualquier valor. En uno de sus relatos, Singer pone en boca de un demonio estas palabras: «Los judíos ahora tienen escritores que nos han robado el oficio [...] Conocen todos nuestros trucos, el escarnio, la piedad. Tienen mil razones por las que un ratón deba ser kosher». Escribir —ejercicio ascético y totalizante que absorbe la atención y la energía de toda la persona— puede comportar un riesgo de inhumanidad. La escritura busca la vida, pero puede perderla precisamente porque está enteramente concentrada en sí misma y en su propia búsqueda. Un día, en París, durante una discusión acerca de mi *Danubio*, Maurice Nadeau me preguntó si, para mi viajero danubiano, la literatura era un medio para alcanzar el sentido de la vida o bien un obstáculo en ese camino. Después de muchos titubeos le dije que, si no podía por menos de responder, era en un 50,001 por ciento salvación y en un 49,999 perdición, y que podía ser salvación sólo a condición de ser conscientes de su potencial negativo.

Nadie como Kafka ha llegado a entender ese nudo inextricable de bien y mal inherente a la literatura. Dijo que hubiera querido ser Amshel, tal como suena su nombre hebreo, es decir, arraigado en ese tejido de valores y afectos humanos, en esa plenitud vital y moral que para él representaba el judaísmo. Para él la literatura fue el camino de esa búsqueda de lo humano, pero le engatusó en esa búsqueda, a la que terminó por dedicarle toda su energía y su atención, perdiendo de vista la meta de tan embebido como estaba por el ansia de enfilear el camino adecuado. De ese modo, escribe Giuliano Baioni, no pudo llegar a ser Amshel, el hombre completo, y se convirtió en Franz Kafka, gran escritor justamente en tanto que hombre manco y culpable de su perfección literaria que era también mutilación humana. Pero sin Franz Kafka no sabríamos lo que significa ser Amshel, lo que significa esa vida que le faltó al escritor.

Desde el más grande de los libros, la *Odisea*, la literatura es un viaje por la vida. La literatura moderna no es un viaje por mar, sino a través del polvo y la desolación, como el de don Quijote; a través del desierto, hacia una Tierra Prometida en la que, como Moisés, no llegaremos nunca a poner un

pie. Ninguna religión, ninguna filosofía o política que proclame haber llegado ya a la Tierra Prometida o estar próxima a llegar, con todos sus seguidores detrás, puede enrolar en sus filas a la literatura. La literatura, el arte, indican sin embargo el camino hacia la Tierra Prometida, la dirección adecuada. Es comprensible que se expulse a los poetas de la República, como inmigrantes furtivos y clandestinos. Pero estos vagabundos, como los nómadas del desierto, son guías que indican las pistas para atravesarlo.

1996

INTELECTUALES, INTELIGENCIA Y LIBERTAD

En la Universidad de Varsovia, en el transcurso de un debate sobre literatura y fronteras, alguien observó que con los políticos les corresponde fijar con claridad estas últimas en relación con los Estados y a los intelectuales mantenerlas abiertas en la mente y en el corazón, impidiendo que separen espiritualmente a los hombres y se conviertan en un ídolo obsesivo y sanguinario. Pero Eugeniusz Kabatc, escritor y traductor del italiano, pudo replicar con todo su pesar que, por ejemplo en la feroz guerra de la ex Yugoslavia, fueron algunos escritores e intelectuales los que incitaron en determinados casos al odio más aberrante y dieron mayores pruebas de cerrazón mental y violento chauvinismo, a veces incluso más que los políticos responsables de aquella tragedia.

Naturalmente no faltaron, en aquel horror, luminosos testimonios de coraje, humanidad y espíritu de paz por parte de los escritores y los hombres de cultura. Pero el ejemplo de otros que alentaron al fanatismo y a la masacre —lo mismo que muchos de sus colegas en otros tiempos y países y otras atroces situaciones históricas— nos debiera poner en guardia respecto a la ingenua confianza en que el ejercicio de algunas actividades —como por ejemplo dedicarse a la literatura, la filosofía o el arte— garantice por sí mismo una humanidad civil e ilustrada.

En nuestro imaginario, el intelectual, incluso cuando está políticamente comprometido, se contrapone idealmente al político en cuanto representante de los valores, de la verdad y la libertad, de la moral sin compromisos. A veces esto es verdad, como prueban muchos extraordinarios ejemplos de

valerosa disidencia y resistencia frente a las tiranías totalitarias y también a la corrupción, a la complicidad con la mentira. Es cierto que siempre hace falta quien tenga la claridad conceptual y la fuerza de ánimo para contraponer las «leyes no escritas de los dioses» de Antígona, los mandamientos morales absolutos, a la lógica del poder y el dominio. Pero es bastante discutible identificar, como a menudo sucede, la cualidad de intelectual con la posesión de algunas competencias en lugar de otras, como si un sociólogo o un literato tuvieran que ser a priori —antes de cualquier comprobación de la calidad de su trabajo— más «intelectuales» que un estudioso de derecho comercial o un dentista.

Fuera de esta costumbre injustificada de privilegiar automáticamente a los psicoanalistas respecto a los ortopédicos o a los agentes de seguros, no hay ningún título de estudios y ni siquiera ningún nivel de cultura que proporcione necesariamente esa conciencia crítica y autocrítica, esa capacidad de superar la visceral inmediatez, en que estriba la cualidad de intelectual. Un literato completamente enfrascado en los ritos de su clan cultural no está evidentemente menos alienado que un obrero en una cadena de montaje y no es en absoluto relevante, en este caso, que una máquina produzca libros o congresos y la otra tuercas. No es una casualidad que, en los trágicos momentos de crisis política y ofuscamiento colectivo, no hayan sido siempre las clases más cultas o las que se autoproclamaban tales las que mostraran mayores capacidades de resistencia.

Ni siquiera los grandes intelectuales y escritores han demostrado tener siempre mayor autonomía de juicio y más humanidad que los políticos. Gilas es un gran intelectual, a quien hay que reconocer el mérito indiscutible de haber desenmascarado los equívocos de la nueva clase titoísta, que él mismo contribuyó a llevar al poder, y de haber pagado valientemente las consecuencias de su denuncia. Pero Gilas era ya un intelectual cuando, en el fervor de la lucha revolucionaria, escribía que sin Stalin ni siquiera el sol habría podido resplandecer como lo hacía, bobada retórica y fanática que Tito —en este caso más intelectual que él— no dijo ni habría dicho nunca. Y cuando Gilas, en la época de su mayor poder, pedía la cabeza de Krleža, el gran escritor croata de izquierdas, pero

sospechoso de herejía, Tito —que no hacía ascos a la violencia cuando la consideraba necesaria, y era culpable de ello, pero no estaba trastornado por el delirio ideológico— protegió al escritor, revelándose así, en su pragmatismo, más humano que él.

En uno de sus mejores libros, *La vida está en otra parte*, Milán Kundera ha descrito los vínculos perversos que pueden establecerse a veces entre un excitado lirismo totalizante y el totalitarismo político. También la aceptación de límites, que a menudo ofende a la exigencia de una redención total de la vida, puede ser, en ocasiones, una prueba de responsabilidad, un sacrificio que evita males peores.

Naturalmente es necesario —por parte de cualquiera, haga o no profesión explícita de intelectual— denunciar sin piedad el pragmatismo de los políticos que con tanta frecuencia degenera en vulgar cinismo, abyecta corrupción, vil oportunismo, ridículo conformismo e incluso feroz delito. Es también necesario, cuando se dé el caso, resistir a los halagos del poder, a la patética tentación de sentirse al unísono con la marcha de la Historia y a la ilusión de ponerse a acaudillarla. Pero la denuncia de la degeneración de la política es válida si se hace con intransigencia y a la vez con caridad, con la conciencia de que cualquiera, si baja la guardia, está expuesto a caer en las redes del mecanismo del mal y del error. Algunos de los mayores autores del siglo han vitoreado a las tiranías más crueles, desde el nazismo al estalinismo; seguimos amando a Pirandello, a pesar de su telegrama de solidaridad a Mussolini tras el asesinato de Matteotti; a Céline, a pesar sus *Bagatelas para una masacre*; a Hamsun, a pesar de su adhesión al nazismo; a Éluard y a Aragón, a pesar de su aprobación de los procesos y las ejecuciones estalinistas; seguimos incluso aprendiendo de ellos a entender el sufrimiento y comprendemos el ofuscamiento que alteró su visión del mundo, pero no podemos evidentemente considerarlos, en su desgraciada opción a favor del nazismo, más abiertos e iluminados que los millones de personas sin renombre ni genio poético que demostraron, en aquella ocasión, mucha más inteligencia y humanidad.

El espíritu sopla donde quiere y nadie, aunque haya acabado de escribir una obra maestra, puede tener la certeza de que en ese momento el espíritu

no le ha abandonado, dejándole ciego y sordo ante la vida y la historia.

1997

MAESTROS Y ALUMNOS

Isaac Deutscher, revolucionario y biógrafo de Trotsky y de Stalin, cuenta una historia que había leído, de pequeño, en un *Midrash*, uno de esos comentarios rabínicos que explican los textos sagrados recurriendo también a las parábolas, que muestran la verdad descendiendo a la vida. En aquel *Midrash* se hablaba de Rabbi Meir, un abanderado de la ortodoxia judía que era alumno de un hereje de nombre Elisha ben Abiyuh, llamado Akher. Un sábado, ambos discutían encarnizadamente sobre cuestiones religiosas, Akher a la grupa de un burro y Rabbi Meir a pie, en obediencia a la prohibición de cabalgar durante los días sagrados; enfrascados en la discusión, llegaron sin darse cuenta al límite del camino que, durante los sábados, le está vedado franquear a todo judío piadoso. Rabbi Meir, distraído, estaba a punto de atravesarlo, cuando su maestro el hereje, que hasta ese momento había refutado sus opiniones ortodoxas, le detuvo diciéndole que se volviera atrás, porque ése era su límite y no debía ir más allá para seguirle.

Esta historia es uno de los más intensos apólogos que podemos hallar sobre la relación entre maestro y alumno y, en primer lugar, sobre la figura del maestro. Como cualquier palabra, también ésta está llena de significados encontrados y se presta a múltiples interpretaciones. Para empezar, maestro y alumno profesan, sobre los problemas esenciales, una fe distinta. El primero no le transmite al segundo una verdad teológica o filosófica, sino que le ofrece el ejemplo vivo de cómo se busca; le enseña la claridad del pensamiento, la pasión por la verdad y el respeto a los demás,

que es inseparable de ésta. El maestro es tal porque, aun afirmando sus propias convicciones, no quiere imponérselas a su discípulo; no busca adeptos, no quiere formar copias de sí mismo, sino inteligencias independientes, capaces de ir por su camino. Es más, es un maestro sólo en cuanto que sabe entender cuál es el camino adecuado para su alumno y sabe ayudarlo a encontrarlo y a recorrerlo, a no traicionar la esencia de su persona. Lejos de escarnecer la ortodoxia codificada, según la retórica de la transgresión tan cara a los espíritus banales, que creen afirmar su propia originalidad tirando desperdicios por la ventanilla sólo porque lo prohíbe un rótulo, el gran hereje exhorta a su discípulo a observar el sábado que él, sin embargo, no reconoce.

La parábola puede ayudar a responder a los interrogantes modernos acerca de la figura del maestro, que a menudo y a muchos les parece, si no ya extinta, sí en vías de extinción o incluso imposible e impensable en una sociedad como la contemporánea, que se caracteriza —positiva o negativamente, según las opiniones— por el eclipse de los valores y de los mensajes fuertes, por el ocaso del diálogo sobre las cosas trascendentes y las grandes contraposiciones filosóficas e ideológicas, sustituidas por un pulular indistinto de sugerencias, estímulos, mensajes subliminales o percepciones capilares y por una creciente intercambiabilidad entre las así llamadas experiencias reales y virtuales.

Estos aspectos de la sociedad contemporánea —que es ingenuo ensalzar, pero patético deplorar— no comportan inevitablemente un empobrecimiento de la individualidad en sentido fuerte ni decretan el final de los maestros. Como revela el apólogo, éstos no son necesariamente las figuras que transmiten la Ley; pueden ser anarquistas que la transgreden, pero en todo caso en nombre de la necesidad de encontrar su propio camino hacia la Ley.

Akher renuncia a la ambigua aureola que rodea a los falsos maestros y a veces, involuntariamente, también a los verdaderos: la seducción. El mundo está lleno de dobles de maestros, que ocupan el lugar de éstos de la misma manera que en una película un doble sustituye al actor protagonista en una escena peligrosa, filmada de lejos o en cualquier caso ocultando al

espectador la sustitución. Abundan los personajes que aspiran a hacer escuela, a crear bandos y eslóganes, a movilizar adeptos, persuadir discípulos, generar fans e imitadores; personajes que para existir necesitan seducir con cautivadoras promesas a quien tiene un ansioso y vago deseo de redención fácil e inmediata. Contar con auténticos maestros es una suerte extraordinaria, pero también es un mérito, porque presupone la capacidad de saberles reconocer y saber aceptar su ayuda; no sólo dar, también recibir es un signo de libertad, y un hombre libre es quien sabe confesar su debilidad y coger la mano que se le ofrece.

Un verdadero maestro no es tanto un padre cuanto un hermano mayor, que pronto se convierte simplemente en un hermano. Tal vez ser un maestro signifique, hoy más que nunca, no saber que se es y no querer serlo, olvidarse de uno mismo en el diálogo que se instaura con el otro, tratarle a éste de igual a igual sin soberbia, sin condescendencia ni preocupaciones pedagógicas —incluso atacándole sin piedad, si es preciso. Un profesor puede modestamente contribuir a formar a los alumnos si los trata sin altivez ni miramientos, corrigiéndoles y haciéndose corregir por ellos, sin buscar la falsa confianza que impide dicha relación. «¡Si supiera lo cuesta arriba que se nos hace», me dijo un día una estudiante, «tratar de tú al profesor X, como él nos impone que hagamos!»

He tenido maestros y a ellos les debo ese poco de libertad interior que poseo y que ellos me dieron tratándome de igual a igual, incluso cuando eso me creaba notables dificultades ante su estatura intelectual y humana, pero de esa forma me daban a entender que en un diálogo se está siempre entre iguales, aunque quien esté enfrente de nosotros tenga en su haber experiencias, pruebas superadas o prestaciones intelectuales mucho más importantes.

Esa es la arriesgada y buena paridad que enseñan los maestros. Y lo que sobre todo enseñan es la responsabilidad.

Quizás sea la frecuente carencia de ésta la que ha inspirado a Rossana Rossanda, en un incisivo testimonio, la melancólica y firme constatación de la ausencia de maestros, capaces de buscar el sentido del mundo y de hacer que brille también en su propia vida. Responsabilidad significa pagar el

precio que comportan cada afirmación y cada acción, afrontar las consecuencias de cada toma de posición y las renunciaciones implícitas en toda elección; significa en primer lugar, como indica el ejemplo de Akher, no empujar a los demás hacia caminos que éstos no son capaces de recorrer. Los falsos maestros crean a menudo clanes de adeptos destinados a convertirse en víctimas, como el profeta de la droga que, capaz de dominar personalmente su uso sin dejarse llevar a la destrucción, arrastra y arruina a los discípulos que no tienen la fuerza para seguirle en esa práctica sin autodestruirse. En los años setenta había quien predicaba que la revolución se hacía con las armas en la mano, perfectamente consciente de que para él se trataba de una inocua metáfora y dejando que otros tomaran sus palabras al pie de la letra, viéndose luego, a diferencia del maestro, en la necesidad de pechar con las consecuencias.

Maestro es quien no ha programado serlo. Quien, por el contrario, se las da de pequeño Sócrates es fácilmente patético; dejará de serlo cuando se dé cuenta de que no podrá jamás ser Sócrates, sino, todo lo más, uno de sus interlocutores que al final se sienten refutados, pero enriquecidos. Saber ser y seguir siendo alumnos no es poca cosa, es como ser ya casi maestros.

LA LITERATURA TIMORATA

Con los buenos sentimientos, decía Gide, no se hace literatura. No hay en efecto artista que, temeroso de que se le considere edificante, no predique la transgresión en lugar de invitar a observar los mandamientos o la moral kantiana. De hecho, la literatura mantiene raras veces la promesa de vérselas con el mal, del que la realidad está impregnada igual que el aire de las ciudades de contaminación, y de expresar los sentimientos malignos que anidan en el ánimo, volviéndolo sucio y opaco como el cuello de una camisa que no nos hemos cambiado. La ostentadora profanación, tan grata a tantas expresiones artísticas efectistas, demuestra ser a menudo bienintencionada, de la misma manera que son en general las personas más formales las que presumen de haber tenido malas notas en conducta. Los escritores iconoclastas celebran el eros frente a la represión, las posturas rebeldes frente al autoritarismo dogmático, la revuelta de los marginados frente a los tutores de las jerarquías sociales. Todo esto es muy de alabar, pero no es sino una profesión de moralidad y de buenos sentimientos; son éstos los que llevan a defender las libertades de todo tipo y a las víctimas de las opresiones, mientras que los inquisidores y tiranos son los que representan el mal y los que tienen por lo tanto el derecho de investirse de su diabólica seducción.

Suele ocurrir que los escritores a los que les gustan las provocaciones sean precisamente los buenos chicos, que celebran la democracia pero critican como se debe al capitalismo, que se oponen al comunismo despótico pero cultivan un noble y vago socialismo libertario.

Prácticamente ninguno está del lado de los sentimientos verdaderamente inicuos, ninguno aprueba la amoral libertad del individuo capaz de desahogar sin la menor inhibición su propia voluntad de poder sin cuidarse lo más mínimo del dolor infligido a los demás, igual que el niño que disfruta aplastando a un insecto o quitándole un juguete a otro niño más débil, sin inmutarse ante las lágrimas de éste.

No se trata de desaprobar esa difusa moralidad, que es digna de aprecio aun cuando sea hipócrita, porque la hipocresía es siempre a pesar de todo el precio que el vicio paga a la virtud y la condena de la violencia es en cualquier caso siempre benéfica; nadie, por supuesto, desea escritores que hagan apología de los campos de concentración. Pero para afrontar realmente la red de maldad que nos atrapa y que cada uno de nosotros hila como un venenoso gusano de seda, no bastan ni la declamación más sincera de buenos sentimientos ni la primitiva apoteosis de la transgresión, que implica a menudo un cálido y tranquilizador *pathos* sentimental; hasta las crudas y negras hazañas de muchas existencias perdidas, a lo Genet, están envueltas muchas veces en una retórica afectiva que recuerda a *Sin familia* y que mitiga el auténtico horror del mal.

Éste es tal no sólo por la crueldad de lo que a menudo sucede materialmente, sino sobre todo porque los mismos sentimientos, la misma capacidad de piedad y amor se resienten y corren el riesgo de dar en la mayor aridez. Es este infierno, que se asienta en el corazón, lo que una literatura que no fuera tímida ante el mal tendría que afrontar, sintiéndolo y retratándolo sin rémoras incluso dentro de sí misma; en algunas acres y desagradables pero sin embargo poderosas páginas, Kipling o Hamsun representaron por ejemplo la maldad y la indiferencia, tan ampliamente presentes en la vida que acechan también a la sensibilidad del escritor y de su cómplice lector. Por muy odiosos que sean, hay que atravesar esos bajíos de la existencia del ánimo y no ignorarlos en el viaje de descubrimiento de una auténtica bondad; hace falta viajar como Céline hasta el fondo de la noche, sin dorar la píldora. Céline se atrevió a ensalzar uno de los males más abyectos, el antisemitismo, pero hasta en la delirante y autodestructiva furia de su culpable panfleto aflora, a su pesar, su distorsionada

generosidad, que habría podido y debido llevarle a escribir otro libro, opuesto a aquella aberración.

Sólo una literatura capaz de enfrentarse sin complacencias ni miramientos con el inmenso potencial de lo negativo inherente a la vida y a la historia puede expresar la ardua bondad; son *Las amistades peligrosas* y no las novelas sentimentales las que narran la intensidad, el extravío y también la ternura del amor. Las palabras «bondad» y «bueno» no desentonan en boca de Dostoievski, precisamente porque él se sumergió sin rémora alguna en el fango que fluye por nuestras venas, como un mesías que resurge pero antes muere y desciende de verdad al infierno; Bernanos puede encontrar la gracia porque no ennoblece con sentimientos conciliadores las dolorosas tinieblas.

Tal vez una mirada despiadada sea hoy más necesaria que nunca, en un momento en el que se han desmoronado las ilusiones de las grandes filosofías de la historia, persuadidas como estaban de que las contradicciones de la realidad traerían aparejadas en sí mismas su propia superación y conducirían en cualquier caso a un progreso ulterior; el devenir del mundo parece ahora a merced de una caótica e imprevisible ebullición, indiferente a los grandes proyectos y perspectivas. También en nuestra literatura más joven es a menudo el sentido religioso lo que desvela, rompiendo el tranquilizador envoltorio ideológico, el abismo de lo negativo; pensemos por ejemplo en la violencia, en la precisión visionaria y poética de un escritor como Doninelli. El mal no es por lo demás sólo la perversión tenebrosa que invade brutalmente todo el campo de la visión, es también el impalpable soplo de la nada que se advierte hasta en la cotidianidad más habitual e incluso amada.

En una fulminante y dolorosa escena de su novela *I sogni tornano* [Vuelven los sueños], un libro lleno de amor, amistad y solidaridad, Claudio Marabini ilumina por ejemplo el instante de cruel extrañamiento que tiene lugar, en la habitación de hospital en la que un hombre se está enfrentando y resistiendo a la muerte, entre él y su sobrina, que representa para él uno de los hilos más fuertes que lo ligan a la vida y cuya imprevista retracción, en la encantadora y terrible extrañeza de la infancia, da a entender lo tenaz

pero también lo frágil que es ese hilo. El amor implica desencanto y capacidad de fijar la nada.

Cuanta más vida es capaz de contener un libro, tanta más voz da no sólo a la seducción, a su continuidad, sino también, al mismo tiempo, a sus grietas, a sus engaños, a su indiferencia; la verdadera y desencantada bondad vuelve una mirada duramente atenta a lo demoníaco, menos empañado entonces por el velo lacrimoso de los sentimientos fácilmente buenos. *Le storie dell'ultimo giorno* [Las historias del último día], la novela de Stefano Jacomuzzi, abarca, con profunda y arrebatadora fuerza poética, una vibrante totalidad de vida; la fraterna *pietas* y el deseo con que se ve y se cuenta el tiiovivo de la existencia no concilian sino que hacen emerger su pesadumbre, su demonicidad. En la novela, un papa moribundo descubre que puede y debe rezar dirigiendo su pensamiento no tanto a las tranquilizadoras certezas de la fe cuanto a las simples e indescifrables vicisitudes vividas por otras personas, que se han cruzado con su parábola vital y también con los trastornos epocales de los que él ha sido protagonista y testigo. En esas existencias es donde encuentra el sentido extremo de su aventura terrena y del mismo misterio de Dios, de su fuerza y debilidad en la historia. La fe está cosida a su persona, forma casi una y la misma cosa con su cuerpo, y al mismo tiempo está a veces extraviada — igual que lo está un pobre cuerpo— respecto a la vida, a su encanto y a su escalofrío, que llega traicionero como una corriente de aire helado. Todo libro verdadero se mide con la demonicidad de la vida; incluso el Evangelio es terrible, porque constata que a quien tiene se le da y a quien no tiene se le quita incluso lo poco que tiene. En esta capacidad de escrutar verdades incluso intolerables hay una bondad más grande que cualquier conciliadora y templada afabilidad, la disponibilidad a descender, con impávida y desconsolada piedad, hasta el fondo de nuestra oscuridad.

LA LITERATURA NO SALVA LA VIDA. EN LA MUERTE DE BORGES

«Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas», escribió Borges en una inolvidable parábola acerca de sí mismo y de su propia escisión, tal vez la más grande y la más poética página que se haya escrito jamás sobre la relación que existe entre vivir y escribir. El autor de ese apólogo, que habla en primera persona, dice no ser el famoso escritor que aparece en todos los diccionarios biográficos del mundo y en las cubiertas de muchos libros; él es sólo el individuo que figura en el registro civil como Jorge Luis Borges, el que camina por las calles de Buenos Aires mirando distraídamente los zaguanes, mojándose con la lluvia o cogiendo un resfriado, viviendo y dejándose vivir, rumiando alguna indefinible melancolía que ni siquiera el otro, el poeta, podrá comprender jamás y deslizándose, como el fluir del tiempo, hacia el final. Del otro, del célebre escritor, le llegan noticias a través de los periódicos y se da cuenta, con ligero estupor, de que su torpe y oscura existencia le suministra al otro, al Borges de la literatura mundial, la materia para algunas fábulas reticentes y abusivas. «Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII», dice, «el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor.»

¿Quién de ellos es el que ha muerto hace algunas horas?, ¿el anónimo y melancólico señor del bastón, que tal vez no conoció el amor y se perdía en los meandros de las calles y de la tarde, desapareciendo en la sombra como

un día que se acaba?, ¿o bien el autor de libros que, jugando inexorablemente con las nostalgias de aquel desconocido, nos ha proporcionado la ilusión de que algunos volúmenes, con sus lomos bien encuadernados que relucen en un anaquel, pueden justificar una vida inalcanzable en su misterio? Los teletipos han anunciado al mundo la muerte del actor, de quien expresaba la pasión del hombre, del desconocido héroe de la historia, el gusto por el café o por Stevenson, no sin contaminar esas predilecciones con una punta de falsedad, y las necrologías hacen referencia también al otro, al protagonista de las voces de las enciclopedias y de los ensayos críticos. Éste seguro que se habría divertido viendo las pruebas generales o asistiendo al estreno del duelo por su fallecimiento. Del frágil individuo de ochenta y siete años —de sus miedos, de sus pesares, del frío o del sudor de sus últimas horas— no se puede decir ni imaginar nada.

Toda la obra de Borges está impregnada por la melancólica conciencia de que la literatura no puede salvar la vida y de que un poeta, en una poesía acerca de un tigre, sólo consigue decir «palabras, palabras, palabras», un tigre de sílabas y de papel, y busca en vano al otro tigre, al que no está en el verso sino en la selva. Pero Borges es grande precisamente porque logra evocar la vida, su plenitud y su vanidad, expresando la falta de adecuación de la literatura para representarla y haciendo propia esa inadecuación, asumiendo todos los riesgos del vacío y la aridez y consiguiendo así expresar la verdad de la ausencia moderna, del significado que no se deja atrapar y de las cosas que no se dejan aferrar. Gran intérprete de esta ausencia moderna, sabe ser también su víctima, destinando su obra a parecerse al mapa del imperio del que traza una parábola, un mapa que reproduce fielmente la tierra y se ajusta a ella con exactitud, pero que al final el viento acaba por hacer pedazos.

Se ha ensalzado a Borges como a un funámbulo del artificio y a un prestidigitador de la relojería literaria y los mecanismos literarios que se tienen como fin a sí mismos. Ésa es una mala pasada que el sapiente actor, para distraer su melancolía, ha jugado a muchos de sus émulos y admiradores, sofisticados, es decir, toscos y destinados a simular miserablemente la dolorosa e irónica ambivalencia de su poesía, que parece

fácil de imitar como la kafkiana, pero al igual que ésta es inimitable y no muestra desde luego el triunfo coqueto del sofisma, sino la aventura y el extravío de la inteligencia en la trama elemental del mundo.

El mismo Borges, en muchas páginas repetitivas, se parece a sus flojos plagiarios; no es ciertamente un intelectual y ni siquiera es verdaderamente culto, porque su enorme erudición es un centón de motivos más acumulados que verdaderamente asimilados, pero sabe ser, a ratos, un gran poeta de lo elemental, de esa sencillez suprapersonal que nos afecta a todos y cada uno, y sabe expresar la luz de una tarde, la caída de la lluvia, la cercanía del sueño, la sombra de la casa natal o la frescura del agua que regocija en un espléndido relato, las especulaciones de Averroes. Es el poeta de la valentía, de la fidelidad, de la épica familiaridad con la vida y la muerte —de esos valores que él sabe que no posee ni en la existencia ni, salvo raras excepciones, en el arte y de los cuales sólo puede expresar la nostalgia.

Pero esa nostalgia constituye su genio. Sus dioses, ha dicho, no le concedieron la expresión que crea la vida, sino sólo la alusión que la menciona de refilón. Su poesía dice la melancolía de esa alusión fugitiva, «la inminencia de una revelación que no se produce», la espera de un secreto que no se revela. Algunos de sus relatos parecen apenas el genial esbozo de un relato que está todavía por escribir. En esa potencialidad a menudo decepcionada él encarna el destino de la literatura, a la que ya no le es dado transmitir valores y contar la unidad de la vida.

Para consolar y engañar a sus imitadores, el actor ha fingido complacerse con el jaque en que la literatura pone a la existencia. La grandeza de Borges consiste en cambio en la valentía con la que afrontó esa aridez personal y epocal, una valentía digna de esos héroes suyos que él tanto envidiaba —porque, a diferencia de él, saben empuñar la espada— y que le permitió hablar, en nombre de todos, de los miedos, de los apuros y la esterilidad de todos nosotros. Y de ese modo el bibliotecario acosado por la falta de amor y de deseo pudo escribir, en *El Aleph*, una gran parábola del amor reprimido y perdido.

La vida de Borges parece toda ella resumida en su escritura, en una bibliografía: su nacimiento en Buenos Aires, sus estudios en Europa, el

culto de las memorias patrióticas y militares argentinas, su breve compromiso vanguardista pronto abandonado en favor de un escéptico clasicismo, la redacción de sus obras maestras dedicadas a los laberintos de la existencia, a las paradojas metafísicas, a la repetición circular del acaecer, a la épica de los suburbios bonaerenses. Pero su muerte nos impresiona, más que como un luto por la literatura, como la muerte de ese Cada Uno de las representaciones sagradas medievales. Nos lleva a pensar, como no ocurre con otros escritores, en nuestra vida, en nuestro amor y nuestra muerte.

Su desaparición no induce a escribir necrologías edificantes ni a atribuirle todas las virtudes. Tenía sus miopes y estrechas durezas de reaccionario, sus cerrazones, pecados y miserias de las que responder a sus dioses. Pero todo eso le hace ser hermano nuestro, espejo de nuestro destino. Hace algunos años, en Venecia, se sentía embarazado cuando le daban las gracias por lo que había escrito; sabía que no podía vanagloriarse de sus palabras y que la grandeza de su obra, misteriosa y tal vez casualmente conseguida por el otro, por el actor, formaba ya parte del mundo y no le pertenecía a él más que a mí o a cualquier otro. En sus últimos años, la gran libertad de la vejez le llevaba a disfrutar incluso con las chucherías de la vida, a haraganear por premios y congresos literarios incluso de escaso interés, regocijándose con los huecos de tiempo que le quedaban y persiguiendo esa cosa infinita e irrecuperable que todo hombre, como él había escrito, sabe que ha recibido y perdido.

PARODIA Y NOSTALGIA

La parodia de *Los novios*, escrita por Piero Chiara y publicada póstumamente, ha provocado un pequeño alboroto en la sociedad literaria, ávida como Yago de todo aquello que pueda sembrar cizaña y hacer que se hable de ella. Se asocia a la parodia una idea de irreverencia o bien —como se suele decir con términos que suscitan una reverente fascinación— de algo transgresivo o desacralizador. Muy a menudo la desacralización es un conformismo enmascarado, porque se dirige no ya a valores dominantes y temidos cuyo rechazo comporta un alto precio que pagar, sino a valores que, por lo menos en la sociedad cultural en la que vive el autor y de la que deriva su sustento y su éxito, ya han sido socavados y constituyen objeto de escarnio.

Dejando a un lado el respeto debido a la gracia de Chiara, presentar a la Lucía manzoniana como una potencial y sustancial pelandusca es algo muy fácil, es una ocurrencia que cuenta de antemano con la certeza de que será aprobada por la sociedad cultural, es exactamente aquello que se espera. Un escritor auténticamente libertario —y rebelde a los ídolos del mundo hasta su propia autodestrucción— como fue Joseph Roth proclamó en distintas ocasiones la difícil y creativa originalidad inherente a la fidelidad a una ley vivida y hecha propia con todo el ser de una persona y el desprecio por el espíritu gregario, tan a menudo inherente a la transgresión realizada sin querer pagar las consecuencias y además dándose las de mártir cuando provoca alguna crítica, como quien tira la basura a la calle y se indigna,

sintiéndose perseguido y por lo tanto gratificado, si un guardia urbano le impone una multa.

Pero la parodia, contrariamente a lo que a menudo se quiere creer, tiene muy poco que ver con la desacralización o la irreverencia; es una forma de homenaje, no de ofensa. Cualquier libro que se convierta en un punto de referencia está fatalmente destinado a ser un objeto de parodia; hasta mi *Danubio* ha tenido cinco o seis, en distintos países y con distintos tonos.

No en vano los verdaderos objetos de parodia, los únicos que verdaderamente se la merecen, son los clásicos. Al compararse con ellos es cuando la parodia revela su verdadero carácter, el homenaje y el amor que se les tributa. Parodia significa canto al lado, canto que acompaña a otro, más grande, al centro de las cosas de la vida, que le responde, se hace eco de él, lo imita. Ese contrapunto lateral sabe que es menor, auxiliar respecto al canto firme que da el tono; quien hace una parodia sabe que no tiene la voz alta y fuerte para cantar como el autor de la obra de la que echa mano y modula en sordina, con alguna que otra variación y tal vez algún que otro gallo. La auténtica parodia no se burla del texto parodiado, de su grandeza inalcanzable, sino de sí misma, de su propia inferioridad y lejanía respecto al modelo, de su propia incapacidad —o de la incapacidad de toda su época— de elevarse por encima del canto alto y fuerte del poeta clásico.

La parodia de los clásicos quiere decir que ya no somos y ya no podemos ser clásicos, tener su grandeza, y que podemos hacer sentir la fuerza y la perfección de su canto a través del pobre eco de nuestra voz, que expresa nuestra pequeñez y nuestra nostalgia. Parodia es sobre todo nostalgia de algo perdido e inalcanzable, de algo que no podemos alcanzar y expresar directamente, sino que sólo podemos aludir y evocar indirectamente. La irrisión de la parodia es autoirrisión, confesión de la propia inadecuación respecto al gran texto que se intenta remedar y conciencia de que sólo de esa forma, subrayando con autoironía su distancia respecto a él, se puede hacer sentir su irrepetible grandeza.

En muchos de sus libros Thomas Mann hace una parodia de alguna obra maestra, pero también de los lenguajes, formas, estilos y sentimientos conectados con los hilos esenciales de la humanidad y la vida que, en caso

contrario, permanecerían inaccesibles lo mismo para él que para cualquier otro escritor contemporáneo, o bien serían objeto de falsificación y falseamiento por parte de una pseudoliteratura que produce, como rosquillas, tranquilizadoras y torpes imitaciones del clasicismo para hacerse ilusiones e ilusionar con la idea de que la autenticidad y la poesía están al alcance de la mano.

En la parodia con la que Mann se acerca a la grandeza del arte y de la misma vida hay una conmoción y una reverencia que permiten volver a dar sentido a esa grandeza. El *Ulises* de Joyce es la parodia de Homero y da la posibilidad de comprender y sentir la perennidad y la intensidad de Homero; el *Quijote* expresa la poesía de la caballería a través de la representación de la imposibilidad de volverla a repetir sin degradarla. La parodia no destruye, sino que conserva y salva el texto —y el mundo— original que en ella resuena y se presenta modificado de forma burlesca. Italia, que no ha tenido un sistema feudal comparable al francés, carece prácticamente de la épica de las canciones de gesta y los soñadores encantamientos de la «materia de Bretaña», pero ha expresado y salvado ese mundo, desde el principio, por medio de la parodia. En los poemas de Boiardo y de Ariosto —en esas aventuras leves como el viento y acompañadas por la sonrisa de quien sabe que está lejos de la extraordinaria bondad de los caballeros antiguos y sólo puede volverla a narrar con una apasionada ironía— es donde vive todo el encanto del mundo caballeresco.

También Rabelais, en *Gargantúa y Pantagruel*, crea una épica deformando grotescamente el *epos*; e incluso el furor de Gadda, que se expresa en la deformación paródica, constituye una obra de salvamento de una narración de la vida que de otra forma sería imposible. Dietrich Bonhoeffer, el gran teólogo protestante muerto en un campo de exterminio hitleriano, habla del contrapunto que, en la polifonía de la existencia, las voces humanas hacen al canto de Dios, en una confirmación y enriquecimiento recíprocos. Toda expresión, en el fondo, es una parodia respecto a la vida que intenta expresar.

Hay un elemento que caracteriza a la auténtica parodia: cuando quien parodia se siente más pequeño, más modesto que el parodiado. En caso

contrario se trata de otros géneros literarios —como por ejemplo la sátira, que a diferencia de la parodia aspira a destruir a su propio objeto y se alza, cáustica y despectiva, por encima de él— o bien nos encontramos con los casos penosos de quien se considera más grande que los grandes y se convierte así, sin darse cuenta, en una figura pretenciosa y ridícula.

Todo esto vale no sólo respecto al plano de las reelaboraciones literarias, sino también en el más inmediato de la existencia. Desde los primeros años de la escuela, la risa más genuina es la que reúne ironía, autoironía y respeto; la risa del que, mientras se burla de los demás —tal vez del maestro y de un texto inmortal que éste está leyendo en clase—, se burla también de sí mismo, disipando cualquier altivez y disfrutando de ese contento del que se disfruta cuando se es libre de toda presunción de sí y se está en armonía con el mundo. Por eso una obra es tanto más grande cuanto más capaz es de contener su propia irónica autoparodia, que enriquece su consistencia y su significado; hay una profunda verdad en la tradición que querría ver atribuida a Homero la *Batracomiomaquia*, la parodia de la *Iliada*. Así es, muchas veces —mucho más a menudo de lo que se pueda creer—, mientras representamos con torpe altanería papeles que consideramos de fundamental importancia, somos nuestras propias autoparodias sin darnos cuenta. Este ridículo destino es propio de individuos concretos, y también de movimientos políticos e ideologías, pero ésta, como decía Kipling, es otra historia.

DESDE EL OTRO LADO. CONSIDERACIONES FRONTERIZAS

Un escritor polaco, Lec, cuenta que una vez que se hallaba en Pančevo, en la orilla izquierda del Danubio, mirando más allá del río, hacia la ribera opuesta en dirección a Belgrado, sintió que se encontraba todavía en su patria, en su casa, porque la orilla en la que estaba delimitaba en tiempos la frontera de la antigua monarquía austrohúngara, que él, incluso muchos años después de su desmoronamiento, continuaba considerando como su mundo, mientras que más allá del río empezaba un mundo distinto. Más allá del río empezaba para él «la otra parte». Otro escritor polaco, Andrei Kuśniewicz, comenta esa página de Lee y dice que se reconoce plenamente en esos sentimientos; también para él esa linde perdida determina los límites de su mundo. Para los dos, Belgrado está en la otra parte.

En ambos casos el escritor parece conocer bien cuál es su sitio, tras qué frontera se siente en casa. Otras veces, y más a menudo, la identificación resulta en cambio difícil. Una vez, siendo estudiante, cuando vivía en Friburgo, en la Selva Negra, en una de esas pensiones que constituyen para un joven una verdadera universidad del saber y de la vida, me dirigí, con algunos amigos, a Estrasburgo, donde no había estado nunca. Corría el invierno 1962-1963. Nos hizo de cicerone un señor mucho mayor que nosotros, asiduo él también de la pensión Goldener Anker, El Ancla de Oro: un alemán de la Selva Negra como otro cualquiera, pero al que sin embargo le había cabido en suerte un destino singular. Pocos años después del

advenimiento del nacionalsocialismo, se había marchado de Alemania, pero no movido por la necesidad, toda vez que pertenecía a la raza aria predilecta del Führer, sino sólo por razones políticas, o antes aún, morales. Su patriotismo humanitario no había borrado el amor que sentía por su patria, Alemania, y más tarde desde luego no aminoró su dolor por la consiguiente catástrofe alemana, por la destrucción y la división de su país. Cuando atravesó la frontera de Alemania con Francia no pensaba ciertamente olvidar a su patria alemana ni volverle la espalda: simplemente sentía que, en aquel momento, y mientras durase el régimen nazi, su auténtica patria, o mejor, su auténtico sitio, estaba al otro lado.

La frontera es doble, ambigua; en unas ocasiones es un puente para encontrar al otro y en otras una barrera para rechazarlo. A menudo es la obsesión de poner a alguien o algo al otro lado; la literatura, entre otras cosas, es también un viaje en busca de la refutación de ese mito del otro lado, para comprender que cada uno se encuentra ora de este lado ora del otro —que cada uno, como en un misterio medieval, es el Otro. El escritor que inventó el paisaje literario triestino y murió luchando para que Trieste se uniese a Italia, Scipio Slataper, empieza su *Il mio Carso* [Mis montañas del Carso] intentando decir quién es él, y descubre que para representar su identidad más profunda tiene que inventarla y decir que es otro, nacido en otra parte, en algún lugar de ese mundo eslavo que se encuentra en conflicto con la italianidad de Trieste, aunque forme parte de la civilización triestina.

En Trieste nací y viví hasta los dieciocho años; cuando era pequeño, no era sólo una ciudad de frontera, sino que parecía ella misma una frontera, hecha de un sinfín de lindes que se entrecruzaban en su seno y a veces en la misma persona y la vida de sus habitantes. Las líneas de frontera son también líneas que atraviesan y cortan un cuerpo, lo marcan como cicatrices o como arrugas, separan a alguien no sólo de su vecino sino también de sí mismo.

Además la frontera triestina es, y sobre todo era, una frontera con el Este; la que veía materialmente delante de mí, cuando iba a jugar al Carso con mis amigos, era el Telón de Acero, la frontera que cortaba en dos, entonces, el mundo entero y que estaba a escasísimos kilómetros de mí

casa. Más allá empezaba aquel mundo inmenso, desconocido y amenazador que era el imperio de Stalin, un mundo difícilmente accesible, por lo menos hasta el comienzo de los años cincuenta. Pero, al mismo tiempo, aquellas tierras allende la frontera, que pertenecían a la «otra» Europa, habían sido italianas hasta hacía pocos años, hasta el final de la guerra, cuando fueron ocupadas y anexionadas por Yugoslavia; yo las había visto y conocido durante mi infancia, formaban y forman parte constitutiva del mundo triestino, de mi realidad.

Al otro lado de la frontera estaban pues, al mismo tiempo, lo conocido y lo desconocido; había un mundo desconocido que hacía falta volver a descubrir, hacer que volviese a ser conocido. Desde niño comprendí, aunque fuera vagamente, que para crecer, para formar mi identidad en un mundo no completamente escindido, tendría que franquear aquella frontera —y no sólo físicamente, merced a un visado en un pasaporte, sino sobre todo interiormente, volviendo a descubrir aquel mundo que estaba más allá de la linde e integrándolo en lo que era mi realidad.

Más allá de aquella linde empezaba la otra Europa —este término «otra» derivaba en primer lugar desde luego de su pertenencia al universo estalinista, pero ponía de relieve también cierta ignorancia por parte occidental. También yo, de pequeño, creía que Praga estaba al este de Viena y me quedé un poco asombrado ante el mentís del atlas escolar. Esta difusa ignorancia estaba y está a menudo teñida de desprecio, intencionado o inconsciente. Lo que está al este se nos antoja a menudo oscuro, inquietante, promiscuo, poco digno; se tiende a identificar el Este con lo negativo. El príncipe de Metternich decía que en Viena, más allá del Rennweg, la gran arteria que atraviesa la capital austriaca, empezaban los Balcanes, término con el que se daba a entender algo confuso e indistinto, despectivo; hoy, en Ulm, a muchos kilómetros al oeste de Viena, se dice que en Neu-Ulm, más allá del Danubio que atraviesa la ciudad, comienzan los Balcanes, término que tampoco en este caso es ningún cumplido.

La frontera es puente o barrera; estimula el diálogo o lo ahoga. Mi educación sentimental ha estado marcada por la odisea de las fronteras, por su arbitrariedad e inevitabilidad. A ello pertenece por ejemplo la definición,

que en aquellos años podía oírse con frecuencia, de Trieste como una «pequeña Berlín»; el Telón de Acero estaba a dos pasos y, por lo menos hasta la mitad de los años cincuenta, separaba la ciudad de su área de influencia y por consiguiente de sí misma, separaba nuestra existencia. Se tenía a veces la sensación no sólo de vivir en una frontera, sino de ser una frontera. La comparación con Berlín le venía mejor por lo demás a Gorizia, ciudad literalmente dividida en dos. «Exactamente como en Berlín», decía satisfecho el señor Krainer, un notario goriziano de origen austríaco, al abrir las ventanas de su casa que daban a la Estación Transalpina mientras señalaba la alambrada de púas que se encontraba pocos metros más abajo.

Hay ciudades que se hallan en la frontera y otras que tienen las fronteras dentro y están constituidas por ellas. Son ciudades a las que las vicisitudes políticas les sustraen parte de su realidad, como el área de influencia, su fuerte vínculo con el resto del territorio nacional; la historia las desgarras como una herida y hace de ellas un teatro del mundo, esto es, un teatro del absurdo. En esas ciudades es donde se experimenta de forma particularmente intensa la duplicidad de la frontera, sus aspectos positivos y negativos; las fronteras abiertas y cerradas, rígidas y flexibles, anacrónicas y franqueadas, protectoras y destructivas.

En Trieste todo esto producía a menudo un sentimiento de incertidumbre, de falta de pertenencia y extrañeza; un contradictorio sentimiento de vivir en el centro y a la par en la periferia de la vida. La ciudad, que hasta 1954 fue Territorio Libre administrado por los norteamericanos y los ingleses, formaba y no formaba parte de Italia; era más fácil que en otras partes dudar sobre el futuro, no se sabía bien quién y qué se era y ello traía aparejadas continuas puestas en escena de la propia identidad. La conciencia colectiva se sentía ahogada por todas partes por las fronteras, pero se rodeaba a su vez febrilmente de nuevas fronteras, para huir de toda pertenencia concreta y para construirse una identidad merced a esa alteridad exasperada. Una ciudad italiana, que había vivido intensamente su pasión nacional y cuyos patriotas llevaban a menudo nombres de origen alemán o eslavo, de la misma forma que en Praga había nacionalistas alemanes de apellidos checos y viceversa. O bien como los

jefes del irredentismo croata en Dalmacia, que en el siglo pasado se reunían en el café Muljacic de Spalato y redactaban en italiano los programas de las más encendidas reivindicaciones croatas. Una ciudad que se sentía italiana de un modo tan particular, que se consideraba con frecuencia incomprendida por el resto de la nación y se tenía por ende como la Italia más auténtica —como si más allá del río Isonzo, otra frontera fundamental en el mapa geopolítico y fantástico, comenzase la Italia oficial y por consiguiente menos verdadera.

Una ciudad a la vez orgullosa y recelosa de sus componentes plurinacionales —como son, entre otros, el alemán y/o austroalemán, el griego, el serbio, el croata o el armenio— y sobre todo del componente esloveno, una especie de Doble secreto, reprimido por unos y enfatizado por otros. Alguna vez, paseando por la ciudad, me he preguntado dónde, con qué adoquín del empedrado empezaba —como proclamaban con énfasis los nacionalistas— el mundo eslavo, que se extendía a lo largo de miles de kilómetros hasta Asia. Tal vez ya en la época de su gran esplendor cultural y económico, a comienzos de siglo, Trieste era ya una ciudad bloqueada, en la que Joyce había vuelto a encontrar Dublín e Irlanda, la patria obsesiva, intolerable e inolvidable, tan necesaria para el exiliado y el poeta: un regazo materno del que se huye y que nos llevamos siempre dentro, una ciudad que induce a la fijación de hablar de ella continuamente mal, pero sobre todo de hablar continuamente de ella.

Entre los muchos rostros de Trieste destaca el judío. Decisivos en el desarrollo cultural, económico y político de la ciudad, los judíos se identificaron con ella y con su opción italiana, aun trayendo consigo, y proporcionándole, el sello de la cultura y la civilización centroeuropea, impensable sin el componente hebreo. Trieste —que acaba en este sentido en el año 1938 con la promulgación de las leyes raciales— es uno de los grandes lugares del judaísmo.

Incluso las fronteras del tiempo eran, en Trieste, de alguna forma distintas; se desplazaban, se adelantaban y atrasaban. Cuando estudiaba en Turín y volvía de cuando en cuando a Trieste, tenía cada vez la impresión de volver a entrar en otro sistema temporal. El tiempo se acortaba, se

alargaba, se contraía, se condensaba en grumos que parecía que pudieran tocarse con la mano, se disipaba como bancos de niebla. En 1948, en la época de la fatídica campaña electoral en la que comunismo y anticomunismo se enfrentaban en una partida resolutive, 1918, año en el que con el final de la Primera Guerra Mundial Trieste había entrado a formar parte de Italia, parecía muy lejano, tan lejano que pertenecía a la memoria histórica; se trataba de un capítulo de la historia ya concluido, que no podía provocar discusiones pasionales ni posiciones encontradas. Algunos años después aquel pasado de repente volvió a cobrar actualidad, se entrelazaba con el presente y de algún modo formaba de nuevo parte de él, se entrelazaba con la política y la realidad del momento.

La experiencia de estos desbarajustes comportaba un desencanto precoz, un desilusionado escepticismo respecto a toda fe en el progreso rectilíneo de la historia. En este *cul de sac del Adriático*, donde el mar empuja hacia la orilla todos los desencantos, se han desmoronado antes que en ningún otro sitio muchas de las ilusiones concebidas acerca del socialismo real; entre los años 45 y 48 salieron a relucir muchas cosas que en otras partes se pusieron de manifiesto en el 56 o en el 68, tal vez también un presagio de esa deleznablez del comunismo que tanto sorprendió a casi todos en 1989. Sin embargo, esas precoces desilusiones también han puesto precozmente en guardia frente a otra ilusión consiguiente, la que consideraba que la caída del comunismo resolvería todos los problemas, y han preservado a algunos de nosotros del baldón de arrear una coz al comunismo moribundo. Nos hemos asombrado quizás un poco menos al ver aflorar de nuevo, pintiparados y engangrenados, los desbarajustes de 1914, congelados durante tantos años, y nos hemos dado cuenta de que el comunismo ha dejado también una gran herencia, no la de las respuestas que ha dado, sino la de las preguntas que ha planteado.

Las fronteras se trasladan, desaparecen y de improviso vuelven a aparecer; con ellas se transforma de manera errabunda el concepto de lo que hemos dado en llamar *Heimat*, patria. Ciudades e individuos se encuentran a menudo con que son «ex» y esa experiencia del desarraigo, de la pérdida del mundo, no afecta sólo a la geografía política sino a la vida en general.

Mi Stadelmann dice que todos somos un ex algo, incluso cuando no sabemos que lo somos.

Quizás para mí la experiencia originaria de la narración, de la relación existente entre la narración y los malentendidos de la vida y de la historia, se remonta a un grotesco y doloroso desplazamiento de fronteras del que fui testigo casualmente siendo niño, de aquel grotesco *Kosakenland* que los alemanes, durante la Segunda Guerra Mundial, prometieron a sus aliados cosacos y que, durante algunos meses, estuvo situado en la región de Carnia, esa áspera y pobre parte del Friuli, hasta la catástrofe final.

Los cosacos no sólo trasladaron a esas tierras sus tiendas de campaña, sino también sus raíces; trasplantaron su pasado y su estepa a aquella región, de cuya existencia, hasta poco antes, no habían oído siquiera hablar. Convencidos de que luchaban por la libertad, se habían puesto al servicio de la tiranía más feroz. En nombre de una patria, que iban buscando, y con el deseo de encontrar una estabilidad, una frontera propia y fija, depredaban a otras gentes de su patria y de sus fronteras.

Esta historia cosaca pone de relieve cómo la frontera que separa verdad y mentira es a menudo incierta, a pesar de que nuestra tarea sea la de intentar establecerla incesantemente. La puesta en escena de la verdad da un vuelco y se transforma a menudo en su opuesto, la verdad se enmascara y se convierte en mentira; en este caso es también una linde que se confunde o franquea inadvertidamente. La frontera entre mentira y verdad, separadas de por sí por una clara línea de demarcación, como el sí y el no de las palabras del Evangelio, a menudo queda borrada y desplazada por la historia y la ideología.

Mi educación sentimental ha estado marcada por muchas experiencias de frontera perdida o buscada, reconstruida en la realidad y en el corazón. Tras la del fantasmagórico estado cosaco, la otra experiencia fundamental en ese sentido fue, para mí, la del éxodo de los trescientos mil italianos que, finalizada la Segunda Guerra Mundial, tuvieron que abandonar Istria. La Yugoslavia de Tito, después de haberse liberado por medio de su extraordinaria guerra de resistencia, no había rescatado solamente tierras eslavas, sino que se había anexionado también, con Istria y Fiume, tierras

italianas. En los años anteriores, los eslavos habían tenido que soportar la opresión fascista, y la subestimación de sus derechos por parte también de muchos italianos no explícitamente fascistas pero sí nacionalistas. La revancha yugoslava, bajo el emblema del totalitarismo, fue violenta e indiscriminada. En aquellos años marcados por el miedo, por la intimidación y el crimen, cerca de trescientos mil italianos abandonaron, en distintos momentos, sus tierras y sus casas para errar por el mundo y vivir, también durante muchos años, en campos de refugiados. El drama de esta gente, que lo había perdido todo, era además objeto de incompreensión e ignorancia, y por eso se encerraba a su vez con frecuencia en otras fronteras que se erguían en los corazones, las fronteras de la amargura y el resentimiento que aislaban a estos exiliados no sólo de su tierra perdida, sino también, a menudo, de aquella en la que acababan por insertarse y que los ignoraba o les hacía sentirse parcialmente extranjeros.

Otras fronteras todavía más complejas eran las que se creaban en torno a aquellos exiliados que, a pesar de sufrir el drama del exilio y de la incompreensión por parte de la Italia oficial y a pesar de oponerse a la violencia nacionalista eslava que los expulsaba, se negaban a unirse a los sentimientos nacionalistas italianos y por consiguiente a cualquier indiscriminado rechazo de los eslavos y seguían viendo en el diálogo entre italianos y eslavos su identidad más auténtica. Continuaban considerando que su mundo era el mundo istriano y adriático, un mundo mixto y compuesto, no sólo italiano y no sólo eslavo sino italiano y eslavo, acabando así por ser odiados tanto por los nacionalistas eslavos como por los nacionalistas italianos y por encontrarse por lo tanto en una especie de tierra espiritual de nadie, rodeada de otras fronteras.

Esa linde oriental de Italia ha sido el teatro de otra migración, cuantitativamente mucho más modesta, pero también mucho más ignorada y trágica, que he evocado en *Otro mar* y en *Microcosmos*: la peripecia de los dos mil obreros italianos de Monfalcone, militantes comunistas convencidos que habían conocido las prisiones fascistas y los Lager alemanes y que, en la época en que tiene lugar el éxodo istriano, lo dejan todo para trasladarse a Yugoslavia y contribuir a la construcción del

comunismo. Cuando Tito rompió con Stalin, fueron perseguidos como estalinistas y deportados a dos Gulag, donde sufrieron violencias de todo tipo y resistieron en nombre de Stalin, que a sus ojos representaba el Ideal y la Causa. Más tarde aún, una vez vueltos a Italia, fueron objeto de vejaciones por el hecho de ser comunistas y, en tanto incómodos testigos del pasado estalinista, fueron también marginados por el PCI: se volvieron a encontrar, una vez más, al otro lado, en el lado equivocado y en el momento equivocado, rodeados de las fronteras más duras y feroces.

Sin esta experiencia de la frontera no hubieran nacido muchos de los libros que he escrito. Todo el *Danubio* es un libro de frontera, un viaje en busca de la superación y el atravesamiento de lindes no sólo nacionales, sino también culturales, lingüísticas, psicológicas; fronteras de la realidad externa, pero también del interior del individuo, fronteras que separan las zonas recónditas y oscuras de la personalidad que deben ser atravesadas también, si se quieren conocer y aceptar igualmente los componentes más inquietantes y difíciles del archipiélago que compone la identidad.

Se trata de un viaje difícil, que conoce puertos felices pero también naufragios y fracasos; el viajero danubiano a veces es capaz de superar la frontera, de dominar el temor y el rechazo del otro —premisa de la violencia contra el otro— e ir a su encuentro; otras veces, en cambio, no es capaz de dar este paso y se encierra en sí mismo, víctima de sus propios prejuicios, de sus propias fobias e inseguridades. *Otro mar* es también un libro de muchas fronteras, físicas y metafísicas, de la tierra y el agua, de la vida y la muerte, el significado y la nada.

Toda frontera tiene que ver con la inseguridad y con la necesidad de seguridad. La frontera es una necesidad, porque sin ella, es decir sin distinción, no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad y no hay siquiera una existencia real, porque ésta queda absorbida en lo informe y lo indistinto. La frontera conforma una realidad, proporciona contornos y rasgos, construye la individualidad, personal y colectiva, existencial y cultural. Frontera es forma y es por consiguiente también arte. La cultura dionisiaca, que proclama la disolución del yo en un confuso magma pulsional, que debiera ser liberatorio y en cambio es totalitario, priva al

sujeto de toda capacidad de resistencia e ironía, lo expone a la violencia y a la cancelación, disgrega toda unidad portadora de valores en un polvillo gelatinoso y salvaje. El yo es como el barón de Munchhausen, que tiene que salir de las arenas movedizas tirando de su propia coleta. Puede contar solamente con su coleta y con esa difícil y contradictoria posición, pero esa condición irónica es su fuerza. La ironía disuelve las lindes rígidas y coactivas, pero construye lindes humanas, flexibles y tenaces; la ironía se opone a todo misticismo indistinto y a toda totalitaria asamblea pulsional, porque distingue, articula, redimensiona y autorredimensiona. La ironía es una guerrilla contra el énfasis abdominal y el minimalismo posmoderno; es una virtud tierna y fuerte.

La *Odisea*, el libro de los libros y la novela de las novelas, es tal vez en primer lugar una epopeya de los confines, del individuo que construye su personalidad, es decir, la delimita respecto al fluir indiferenciado, engatusador y destructor de la naturaleza que quiere disolverlo; el yo se enriquece cuando afronta las diversidades, pero siempre que éstas no lleguen a anularlo ni absorberlo. El diálogo, que une a los interlocutores, presupone su distinción y una pequeña pero insuprimible y fecunda distancia.

En la edad contemporánea caben dos modelos de odisea. Por un lado, conforme al modelo tradicional y clásico que va de Homero a Joyce, la odisea como viaje circular, esto es, como camino del individuo que sale, atraviesa el mundo y al final vuelve a Ítaca, a casa, enriquecido y ciertamente cambiado por las experiencias que ha vivido durante el viaje, pero confirmado en su identidad. Llega, pues, a una identidad más profunda, edificando unas sólidas y seguras fronteras en su persona, ni obsesivamente cerradas al mundo ni disueltas en una caótica indistinción.

Por otro lado está la odisea rectilínea narrada por ejemplo por Musil, en la que el individuo no vuelve a casa, sino que procede en línea recta hacia el infinito o hacia la nada, perdiéndose por el camino y modificando radicalmente su propia fisonomía, volviéndose otro, destruyendo cualquier frontera de su propia identidad. Musil relata la explosión de la individualidad, y por lo tanto cómo ceden las bisagras que la conforman y

limitan, sobre todo en dos personajes de *El hombre sin atributos*, Moosbrugger y Clarisse, que ya no son individuos sino agregaciones de pulsiones, sueños colectivos o bien vertiginosas identificaciones del yo con la realidad en la que se desborda y se pierde, sin instituir una frontera entre él y el mundo.

Detrás de toda esta literatura está, explícita o implícita, la gran lección de Nietzsche, explorador y destructor de toda ficticia identidad individual, que él disuelve en una «anarquía de átomos», en la que la tradicional y milenaria estructura del sujeto individual, que desde tiempo inmemorial ha construido trabajosamente sus propias fronteras, se halla ya en trance de disolución, de pérdida de sus propios límites y de transformación en una pluralidad todavía no definida concretamente, casi en un nuevo estadio antropológico. Buena parte de la mejor literatura moderna y contemporánea está determinada por una doble relación del yo con sus propias fronteras, con su disolución (incluso lingüística) y su agarrotamiento, ambos letales.

Hace falta una identidad irónica, capaz de liberarse de la obsesión de cerrarse y también de la de superarse. El escritor de frontera se encuentra con frecuencia entre Escila y Caribdis, entre la retórica de una identidad compacta y la de una identidad huidiza. Todos conocemos y despreciamos a los primeros, a los escritores que se hacen torvos guardas custodios de la frontera —de la italianidad, de la eslovenidad, de la germanidad. Pero también los otros, que se enfrentan a ellos desde posiciones mucho más nobles, caen a menudo presos de otra retórica de frontera, la que consiste en querer negar a toda costa cualquier frontera, en ponerse siempre del otro lado, en sentirse —por ejemplo en Trieste— italiano entre los eslovenos o esloveno entre los italianos, o bien —en el Tirol— alemán con los carabineros e italiano con los *Schützen*.

Esta postura es a menudo políticamente meritoria en climas de ásperos conflictos étnicos, pero corre el riesgo de convertirse en una fórmula estereotipada, una cómoda coartada literaria, y de condescender, a su vez, con ese *pathos* de la frontera que se aspira a negar, con esa obsesiva interrogación acerca de la identidad que se expresa en la declarada complacencia de no reconocerse en ninguna identidad concreta. Una

apasionada y problemática literatura de frontera, agobiada por la proclamación de su propia no pertenencia, puede convertirse también en un rancio repertorio de lugares comunes, como los diccionarios de rimas tiempo atrás, preparados para sugerir la rima que hacía falta. La crítica feroz al propio mundo de origen, con ser mejor que su empalagosa celebración, se convierte fácilmente en un tópico manido: los escritores triestinos que escriben sátiras de Trieste, los praguenses que la emprenden con Praga, los vieneses que escarnecen Viena y los piemonteses ansiosos de despiamontizarse se encuentran a menudo en vilo entre la auténtica liberación y la visceralidad convencional.

El mejor modo para liberarse de la obsesión de identidad es aceptarla en su siempre precaria aproximación y vivirla espontáneamente, o sea, olvidándose de ella; de la misma forma que se vive sin pensar continuamente en el propio sexo, en el propio estado civil o la propia familia, es también mejor vivir sin pensar demasiado en la vida. Con tal de ser conscientes de su relatividad, es oportuno aceptar nuestras fronteras, como se aceptan las de la vivienda de uno.

Vividas de esa forma, con simplicidad y afecto, se convierten en una potenciación de la persona. Dante decía que nuestra patria es el mundo, como para los peces lo es el mar, pero que a fuerza de beber el agua del Arno había aprendido a amar intensamente Florencia. Esas dos aguas del río y el mar, que se encuentran y se mezclan sin borrar su frontera, se completan recíprocamente. La una sin la otra es falsa; sin el sentido de pertenencia al mar, el apego al Arno se convierte en una angustia regresiva, y sin el amor concreto por el río natal reclamarse del mar se convierte en una vacua abstracción.

Ha sido sobre todo la civilización hebrea de la diáspora la que ha unido en una sanguínea simbiosis arraigo y lejanía, amor a la casa y huida nómada que encuentra una casa provisional sólo en una anónima habitación de hotel, en el vestíbulo de una estación, en un mísero cafetín, etapas del exilio y del camino hacia la Tierra Prometida y por consiguiente fronteras concretas, aunque fugaces, de una verdadera patria.

En una historia judeooriental, de la que extraje el título para un libro sobre el exilio, un judío, en una pequeña ciudad de la Europa del Este, encuentra a otro que va a la estación cargado de maletas y le pregunta adonde se dirige. «A América del Sur», responde el otro. «Ah», replica el primero, «te vas muy lejos.» A lo que el otro, mirándole asombrado, responde: «¿Lejos de dónde?» En esta historia, el judío oriental carece de patria, carece de un punto de referencia respecto al que poderse considerar cerca o lejos y está por consiguiente lejos de todo y de todos, no tiene una patria histórico-política y por lo tanto carece de fronteras. Al mismo tiempo, sin embargo, tiene su propia patria en sí mismo, en la ley y la tradición en las que ha arraigado y que han arraigado a la par en él, y por ende no está nunca lejos de su casa, está siempre dentro de su propia frontera. Esta se convierte así en un puente tendido al mundo.

Pero la frontera es un ídolo cuando se usa como barrera, para rechazar al otro. La obsesión por la propia identidad, que cuanto más persigue una propia imposible y regresiva pureza más se rodea de fronteras, conduce a la violencia, de la que la atroz y obtusa guerra de la ex Yugoslavia es un ejemplo extremo, pero no único en Europa. Como todo ídolo, la frontera exige a menudo sus tributos de sangre y en los últimos tiempos el resurgimiento de las fijaciones de frontera, el desencadenamiento de furibundos y viscerales particularismos, cada uno de los cuales se cierra en sí mismo idolatrando su propia peculiaridad y rechazando cualquier contacto con el otro, está desencadenando luchas feroces. Las diversidades, redescubiertas y justamente apreciadas como variantes de lo universal humano, se convierten, si se absolutizan, en la negación y destrucción de éste. A ese fetichismo es necesario contraponer las palabras de Nietzsche, que pueden despistar si se las toma al pie de la letra, pero son iluminadoras metáforas de verdad: «¿Por qué ser hostiles con el vecino, cuando en mí y en mis padres hay tan poco que amar?»

No sólo existen las fronteras entre los estados y las naciones, establecidas por los tratados internacionales, es decir por la fuerza. También la pluma que garabatea diariamente, como dice Svevo, traza, desplaza, disuelve y reconstruye fronteras; es como la lanza de Aquiles, que hiere y

sana. La literatura es por sí misma una frontera y una expedición a la búsqueda de nuevas fronteras, un desplazamiento y una definición de las mismas. Cada expresión literaria, cada forma, es un umbral, una zona en el límite de innumerables elementos, tensiones y movimientos distintos, un desplazamiento de las fronteras semánticas y de las estructuras sintácticas, un continuo desmontar y volver a montar el mundo, sus marcos y sus imágenes, como en un estudio cinematográfico en el que se reajustaran continuamente las escenas y las perspectivas de la realidad. Todo escritor, lo sepa y lo quiera o no, es un hombre de frontera, se mueve a lo largo de ella; deshace, niega y propone valores y significados, articula y desarticula el sentido del mundo con un movimiento sin tregua que es un continuo deslizamiento de fronteras.

La escritura trabaja en las fronteras y en su deslizamiento, en el momento en que se desdibujan y atraviesan. El compromiso moral, la buena lucha de cada día, que impregna también a la literatura, exige instituir y defender fronteras continuamente; abatir las que parecen falsas y levantar otras, obstruir el camino al mal. Un mundo sin fronteras, sin distinciones, sería el horrible mundo del «todo está permitido» imaginado con horror por Dostoievski, un mundo susceptible de cualquier violencia y de cualquier atropello. En ese sentido se lucha contra las fronteras, pero para instaurar otras.

Por otra parte, está la fascinación del momento en que una cosa se traspone en la otra, de la incesante metamorfosis del mundo que es la esencia misma de la vida, que consiste pues en una continua superación de fronteras. Siempre me han fascinado las lindes entre los colores y su mutuo anularse en los matices del paso de uno a otro; a menudo el decolorarse, especialmente en lo tocante al agua, se convierte en la cifra misma del sentido de la vida y de la poesía que trata de captarlo. También el viaje, estructura narrativa que me atrae con tanta insistencia, se desarrolla conforme a un ritmo que es el de un continuo trasponer, atenuar y decolorar lindes. No es un azar que el viaje se lleve a cabo con tanta frecuencia por el agua: a lo largo de los ríos, en las lagunas, en el encuentro de los ríos y el

mar, en la reverberación del mediodía marino que simboliza la seducción y la destrucción inmanentes en un absoluto sin fronteras.

La imagen insistente de la línea en la que el agua del río se encuentra con la del mar puede ser un signo de ese embrujo de la decoloración.

Sin embargo cada narración da una forma a la vida y por consiguiente instituye una frontera; el embrujo de la decoloración tiene sentido solamente si, aun en el vértigo de la metamorfosis, se intenta fijar, al menos por un instante, una imagen que lo sustraiga a lo indistinto. La literatura es también un análisis del transcurso de los sentimientos y las pasiones, de ese proceso continuo y ambivalente en el que un sentimiento se atenúa convirtiéndose en otro contiguo, hasta acabar por transformarse a veces en el sentimiento opuesto —también en este caso se trata de un cruce de fronteras, del descubrimiento de su necesidad y precariedad al mismo tiempo.

La literatura enseña a trasponer los límites, pero consiste en trazar límites, sin los que no puede existir ni siquiera la tensión de superarlos para alcanzar algo más alto y más humano. Las fronteras de nuestro presente histórico no tienen que ver, por desgracia, sólo con la literatura, sino con una dimensión mucho más violenta e inmediata. Lo que ha ocurrido en Yugoslavia revela el peso terrible del pasado y la historia, el poder mortífero de las pluriseculares fronteras del odio y la división. Tras los grandes acontecimientos liberatorios de 1989, que crearon la posibilidad de abatir muros y fronteras y de construir una nueva unidad europea, se asiste a la construcción de nuevas fronteras y de nuevos muros —étnicos, chovinistas, particularistas. Se perfila además sobre nuestro futuro el espectro de la migración de un sinnúmero de personas que, empujadas por el dolor y el hambre, probablemente abandonarán sus raíces, sus fronteras, provocando odio y miedo, que a su vez llevarán a erigir nuevas barreras. De la calidad de la respuesta a estos desplazamientos epocales —respuesta que tendría que liberarse del odio y de la demagogia sentimental— dependerá la existencia o al menos la dignidad de Europa.

Como Biagio Marin, el poeta de Grado, que en 1915 era un irredentista italiano y hacía alarde ante el rector de la Universidad de Viena de su deseo

de que Italia declarase la guerra para destruir el imperio hasbúrgico, pero que luego, apenas enrolado en el ejército italiano, protestaba contra un capitán insolente diciendo que «sus austriacos» no estaban acostumbrados a aquel estilo —o como aquel lejano conocido mío de Friburgo—, tendríamos que ser capaces de sentirnos del otro lado y de ir al otro lado. Sería necesario que todos nos avergonzáramos del nacionalismo de nuestro país, del que cada uno es siempre un poco culpable.

Yugoslavia es sólo un ejemplo pasmoso de una enfermedad mortal que serpentea por doquier. Cuando, hace años, vi levantar con orgulloso entusiasmo las vallas de la frontera entre Eslovenia y Croacia, me vino a la cabeza una historia que me contaron unos amigos estonios y letones. En 1929 o 1930 unos estudiantes letones entraron en Estonia, subieron al Suur-Munamäki, la colina más elevada del Báltico, 317 metros, cuatro más que la más alta cima letona, y excavaron esos cuatro metros para quitarles el récord a los estonios, que por lo demás volvieron a poner enseguida las cosas como estaban, volviendo a amontonar en la cima los cuatro metros de tierra y añadiendo además una torre. Existen también fronteras en altura. Habría que ser capaces de verlas, cualesquiera que sean las fronteras de las que se trate —e incluso cuando se levantan orgullosas como el muro de Berlín todavía no hace tanto—, igual que cúmulos de ruinas, y saber que nuestra tarea es barrer y amontonar esas ruinas allí donde menos molesten, como hacían en 1945 las famosas *Trümmerfrauen* berlinesas.

La figura de esa mujer con su escoba que barre escombros y limpia paredes agrietadas podría ser la figura ideal, simbólica, del ángel de la frontera. Pero es una figura improbable —en nuestro horizonte se perfilan más bien francotiradores con el fusil en ristre, apostados tras unas fronteras cada vez más altas, como torres de Babel. Cada vez se hace más difícil, en la presente irrealidad del mundo, dar una respuesta a la pregunta de Nietzsche: «¿Dónde puedo sentirme en casa?»

LA ASTILLA Y EL MUNDO

Hace algunos años circulaba un chiste referido progresivamente a una u otra de las pequeñas naciones que iban emergiendo de condiciones de minoría o de opresión —por parte de pueblos más potentes o de Estados más vastos de los que formaban parte— y proclamaban orgullosamente, con un énfasis a veces ingenuo aunque comprensible, su peculiaridad y la fuerza de su juventud. La historieta cuenta que la delegación de una de esas naciones, recién obtenida su independencia o por lo menos una amplia autonomía, se dirige a Pekín en visita oficial. «¡Somos tres millones!» —o dos o cuatro, según el pueblo al que se refiriera el chiste—, declara orgullosamente el jefe de la delegación al representante del gobierno chino que les recibe y éste les pregunta, con cortés preocupación: «¿En qué hotel?»

El chascarrillo, como muchas otras gracias, es más bien vulgar, porque se mofa de los comprensibles sentimientos de orgullo de naciones y etnias conculcadas, que están volviendo a respirar y a asumir conciencia de su propia dignidad y a veces expresan ese estado de ánimo en formas pueriles y resentidas. No es fácil ser señores enseguida, en las relaciones con el mundo, después de haber estado durante mucho tiempo sometidos; el señorío, la tranquila modestia que no tiene necesidad de afirmaciones ni reconocimientos, esa despreocupación en lo tocante a sí mismos que hace más desenvueltos y serenos, nacen de la libertad y la seguridad de las que la persona se ha empapado como cosa natural. La violencia y la injusticia, como cualquier otra penalidad y dolor, son mala escuela, dejan marcas en el

rostro y en el alma de quien las sufre; los infelices y los parias son a menudo también desagradables. Pero por eso hay que amarles y ayudarles más, porque la culpa de esas cicatrices que los desfiguran espiritualmente es de quien les ha infligido esas heridas. Los violentos y los prevaricadores, escribe Manzoni, son responsables no sólo del mal que infligen a sus víctimas, sino también de aquel al que les inducen a continuación los agravios sufridos. Toda minoría que sale de la marginación —nacional, cultural, religiosa, política, sexual— tiende, por lo menos al principio, al narcisismo exhibicionista y hasta que no se libera de él, aprendiendo a vivir espontáneamente su propia peculiaridad y a no hacerle demasiado caso, revela estar todavía, interiormente, en una condición de inferioridad.

Puede haber tenido su justificación, aunque a veces patética, proclamar que «lo pequeño es hermoso», contra la brutal convicción de que la historia, conforme al famoso dicho, la hacen los grandes batallones; el redescubrimiento de las diversidades —no sólo nacionales— ha sido una conquista libertaria de estos decenios, la toma de conciencia del valor insustituible de la individualidad, la conciencia de que en lo pequeño puede estar lo grande, de la misma manera que toda la primavera puede concentrarse en una margarita. Herder, el gran escritor alemán contemporáneo de Goethe, percibía en Homero y la Biblia la creatividad auroral y perenne de la poesía, pero la encontraba asimismo en una anónima canción popular letona escuchada en la fiesta del solsticio de verano.

Pero, si esa oscura canción de un pueblo que —a diferencia del griego o del judío— no ha sido protagonista de la historia del mundo es hermosa, no es porque se trate de la voz ignorada de una realidad periférica, sino porque resuena en ella una universalidad que trasciende aquel apartado rincón y forma parte, no en menor medida que una obra ilustre, del gran mundo. El eslogan «lo pequeño es hermoso» es falso, no sólo porque no basta ser pequeños para ser hermosos, de la misma manera que no basta ser débiles para ser buenos, sino porque ofende a la vitalidad de las culturas locales, exaltando en ellas el localismo, esto es, lo que en ellas hay de angosto, antes que la extraordinaria savia de la vida que fluye incluso en el rincón más remoto y no pertenece sólo a esa cultura sino a la humanidad.

Los localismos tribales degradan el amor por el lugar de nacimiento, porque lo convierten en un tosco fetiche, objeto y culto idólatra o de folclore chabacano. Una cosa es ser napolitano, escribió Raffaele La Capria, y otra «hacerse el napolitano», degradando así Nápoles y la relación con ella, y esto vale para cualquier identidad. Cultura significa siempre pensar y sentir en grande, tener el sentido de la unidad por encima de las diferencias, darse cuenta de que el amor por el paisaje que se ve desde la ventana de uno está vivo sólo si se abre al contraste con el mundo, si se inserta espontáneamente en una realidad más grande, como la ola en el mar y el árbol en el bosque.

Cualquier lugar puede ser el centro del mundo, decía Alce Negro, guerrero sioux y gran poeta, fraternalmente volcado a la multiplicidad de la vida, pero sabedor de que ésta adquiere significado si se reconoce, cada vez, en un centro que le confiere unidad. En mis viajes, danubianos o no, he rastreado culturas mínimas o periféricas, comunidades de dimensiones incluso reducidísimas, como por ejemplo los cici, los istrorómenos de Istria, que según el último censo ascienden a 810 personas y que, si hubiera continuado tratándoles tan sólo un poco más, habría terminado por conocerles a todos individualmente, uno por uno. Pero la peripecia de un microcosmos tiene sentido sólo si se encuentra en él —bajo los despojos incluso menos aparentes, como un rey con ropas de mendigo— algo grande, que no pertenezca sólo a ese horizonte limitado.

Las debidas —y todavía insuficientes— medidas de descentralización, las reformas federalistas y la potenciación de las autonomías locales, necesarias para el funcionamiento eficiente de la administración y la organización de la vida política y social, serían nocivas si minasen este sentido del contraste con el mundo y encerrasen a los hombres en una perspectiva estrechamente particularista, incapaz de mirar más allá de las puertas de la ciudad. Un empeño concreto se lleva a cabo siempre en una realidad determinada, es decir, local, porque en caso contrario se desvanecería en una abstracta retórica, como quien dice amar a la humanidad pero comete un atropello tras otro con los hombres, empezando por los vecinos de casa, pero no existe perspectiva que confiera sentido a un

trabajo si no es la de grandes vuelos que induce a sentirse —mientras se trabaja en el barrio de uno— ciudadanos de todo el país, de Europa, del mundo, respecto a los cuales uno se siente responsable.

No hace falta ir a Roma o a Nueva York para tener ese sentimiento de pertenencia a un contexto más amplio que el propio ámbito inmediato de uno; algunos pescadores y barqueros que encuentro en mis vueltas por las islas del Alto Adriático lo tienen instintivamente, en su modo de ser y de sentir la vida, a lo mejor sin haber ido nunca más lejos de esas islas y hablando sólo su dialecto —un dialecto hablado espontáneamente, sin las retrógradas reivindicaciones ideológicas de los artificiosos teóricos de las pequeñas patrias, y por lo tanto, como cualquier lengua, lenguaje de la vida y de todos.

La identidad no es un rígido dato inmutable, sino que es fluida, un proceso siempre en marcha, en el que continuamente nos alejamos de nuestros propios orígenes, como el hijo que deja la casa de sus padres, y vuelve a ella con el pensamiento y el sentimiento; algo que se pierde y se renueva, en un incesante desarraigo y retorno. Quien mejor ha expresado el amor a la patria, siempre pequeña y siempre grande, no ha sido quien celebraba bárbaramente el terruño y la sangre, olvidándose de que ésta es siempre mestiza, sino quien ha tenido experiencia del exilio y de la pérdida y ha aprendido, de la nostalgia, que una patria y una identidad no se pueden poseer como se posee una propiedad. Los supervivientes del disuelto imperio habsbúrgico, que en los estados nacionales que vinieron después se sintieron siempre unos ex, enseñan, incluso más allá de su destino y del de su mundo, que el amor a las propias raíces necesita insertarse en un horizonte más grande.

No hay que confundir el federalismo, la descentralización o las autonomías locales con las cerrazones particularistas; entre otras cosas, no hay que olvidar que no todos los grandes Estados unitarios, con sus burocracias, son necesariamente ineficaces: el pago de los sueldos y las obras públicas funcionaban mejor en el vastísimo imperio romano que en el atomizado Medioevo feudal, mejor en el imperio habsbúrgico que en los pequeños Estados que vinieron después. La agilización administrativa, que

requiere descentralizaciones y autonomías cada vez más amplias, no puede perder la visión de conjunto, nacional y supranacional. Ningún sistema es una garantía total contra la corrupción y la componenda, pero cuanto más amplio sea el contraste —y desvinculado de la visceralidad de las relaciones inmediatas— tanto más fácil de eliminar son las escorias e incrustaciones que tienen relieve sólo al estar circunscritas. Ninguna lavandería asegura una limpieza auténtica y absoluta, pero si se lavan los trapos sucios en familia el riesgo de volverlos a encontrar manchados es mayor.

Toda endogamia —toda pretensión de identidad pura— es asfixiante e incestuosa. Se aprende a amar a Irlanda en Joyce, que la abandonó y la criticó ferozmente, mucho más que en todas esas novelas irlandesas rebosantes de muchachas pelirrojas y de prados verdes. En una astilla puede estar el mundo, pero ésta es algo si no es sólo una astilla sino el mundo.

1997

LA AVENTURA IMPROBABLE. SEALSFIELD Y «LA PRADERA DEL JACINTO»

El escritor de novelas de aventuras es a menudo la primera criatura de su propio universo fantástico, el protagonista constante y enigmático de los apremiantes ciclos de hazañas que sin embargo tienen como héroes a otras figuras de nombres distintos: inventor lícitamente arbitrario y narrador soberanamente externo y omnisciente, el autor acaba por insinuarse en las páginas de sus libros y por convertirse en un personaje, es más, en el personaje de la propia ficción épica. El lector infantil o popular pone en un mismo plano el retrato de Salgari, con sus bigotes de guías vueltas hacia arriba bajo el gorro de marinero, y el de Sandokán con su turbante tocado con un zafiro del tamaño de una avellana. El narrador de aventuras, desvinculado de cualquier escrúpulo de credibilidad realista, siente algo así como una necesidad de garantizar la veracidad de sus desmesuradas hazañas con un testimonio directo y personal, con una profesión de experiencia vivida que lo convierte en su primer e irresistible héroe. Karl May, el ambiguo Salgari alemán, lleva este principio a sus más explícitas consecuencias al identificarse formalmente, en cada ocasión, con el protagonista de los diversos ciclos histórico-geográficos de sus aventuras: Karl May se convierte así en Kara-Ben-Nemsi en el mundo musulmán o bien en el Old Shatterhand de las praderas del Oeste.

Esta identificación, lejos de suponer una objetivación de la persona del autor, es una técnica de enmascaramiento y disimulo. El autor se mimetiza

en los paisajes exóticos que salen de su pluma, confunde los rasgos de su rostro con los estereotipados y recurrentes de sus figuras y se esconde en la selva multicolor de su obra. Si hay unos autores que consiguen difuminar como nadie su fisonomía en el tejido impersonal de la escritura, como señala Barthes en la línea de una tradición que se remonta a Valéry, éstos son los imperfectos y elementales artesanos de las aventuras por entregas, como si se dieran oscuramente cuenta de que para ellos no hay vida fuera de su sencilla y sin embargo bien urdida literatura, a la que se reducen por completo sus personas. Si un gran escritor es un iceberg, del que su obra escrita pone de relieve visiblemente sólo una séptima o una octava parte, un autor popular de novelas de capa y espada o de escenas del Oeste está resumido y realizado globalmente en sus pintorescos escenarios. Fuera de sus tomos ilustrados con grabados coloniales corre el riesgo de no existir, de desaparecer —y entonces se defiende tratando de echarle misterio a su huidiza insignificancia y de camuflar en el anonimato su falta real de rostro. Su voz, como observó Foucault a propósito de Julio Verne, es incierta y cambiante, pasa de uno a otro de sus personajes, se ensimisma y disocia continuamente y sobre todo se oculta bajo un fondo de ruido y confuso alboroto y en la fingida impersonalidad de una pretendida información objetiva.

El autor parece abocado a una continua «metamorfosis de la huida» (según opinión de Canetti), oculta y confunde sus huellas, suministra datos falsos y contradictorios sobre sí mismo. No tiene nombre, pero sí a menudo seudónimos; no se proclama autor, sino con frecuencia editor de un manuscrito ajeno o divulgador de una historia que ha llegado a sus oídos. A través del anonimato se resguarda de su propia debilidad intelectual y de las complejidades de la historia irreductibles a las ingenuas malicias de su pluma. La multiplicación de los nombres es otra técnica de defensa que acompaña a la reticencia y es también una astucia para defender esa existencia a hurtadillas: desde el mismo comienzo de la pentalogía en torno al personaje Calzas de Cuero de Cooper, el nombre de Natty Bumppo se cela tras sus múltiples sinónimos: Fusil Largo, Ojo de Halcón, Batidor, Matador de Gamos, sin contar el de Calzas de Cuero. «Existe una sola

posibilidad de refugio», escribirá Broch en *Los inocentes*, «y es no tener nombre. Quien ya no tiene nombre, no puede ser llamado, no pueden llamarle. Yo, gracias al cielo, he olvidado el mío [...] Quien ya no tiene nombre, vive en lo No-sucedido y nada le puede ya suceder: está desligado de todos los lazos y los vínculos...» Por lo menos a partir de la época de la Restauración, la novela de aventuras es en efecto, en su meollo más secreto, no ya la crónica —tal vez pueril— de gozosas conquistas, sino la elegía de un pasado irrecuperable o el consternado registro de un resquebrajamiento interno, de un vaciamiento y desautorización de la personalidad individual que ninguna forzada hipérbole heroica logra esconder o compensar.

El relato de aventuras, que desplaza la aventura cada vez más lejos —cada vez un poco más allá del horizonte de la experiencia concreta— y sanciona luego su fin, es uno de los primeros documentos de la crisis espiritual de la Europa moderna. Estos escritores, que parecen proporcionar tramas elementales y escenografías a la expansión del hombre blanco, reaccionan en cambio a un profundo malestar, a una desazón interior que busca la fuga y el olvido, no ya la afirmación heroica. Esa sensación parece trasladarse más tarde de los autores de novelas populares de aventuras a los grandes e inquietos narradores que se sirven exteriormente de esos esquemas para expresar un mundo complejo y turbado. Orientados casi todos, con modalidades extremadamente diversas, hacia posiciones más o menos conservadoras —de Kipling a Conrad pasando por Jack London— los escritores (grandes, mediocres o insignificantes) que emplean las estructuras de la novela de aventuras son los portavoces de una escisión insanable: su sentido de lo heroico tiende a cero y a la vanidad, como en la historia de Kipling de *El hombre que quiso ser rey*, que no se sabe si atribuir a un relato verídico o al alucinante delirio de un loco que luego lo olvida de inmediato.

Charles Sealsfield es un maestro en ese arte de borrar las huellas tanto en su vida como en su obra. Eclesiástico en fuga de la Europa de Metternich tras haber colgado los hábitos, ya durante el viaje de huida esparce noticias falsas acerca de sus intenciones, las cuales si es verdad que sirven para desorientar a la policía, revelan también su gusto por los artificios literarios

(cartas enviadas al objeto de que caigan en manos de las autoridades, salvoconductos falsificados, ambiguos contactos con funcionarios imperiales y logias masónicas). Si Charles Sealsfield es el seudónimo de Karl Postl, firma como C. Sidons su primera obra, los apuntes de viaje *Los Estados Unidos de Norteamérica* (1827). Además suele anteponer a muchos de sus libros, uniendo así un intento de especulación comercial a una oscura vocación al desdoblamiento, algunas cartas mistificadoras: en la novela *El legítimo soberano y los republicanos* (1833, que Sealsfield escribió también en inglés con el título *Tokeah o la rosa blanca*, 1829; otro de sus títulos es *El jefe indio*), un hipotético editor habla de un imaginario traductor de un todavía más enigmático autor americano del relato original, que en una presunta carta introductiva evoca una visita al presidente Monroe y el encuentro con un anciano jefe indio; en la edición americana del volumen se indica como fuente de la trama un relato oral transmitido por un juez de paz del Mississippi. Semejantes recursos aparecen con insistente frecuencia en la producción de Sealsfield, que se escudó durante mucho tiempo tras el velo del seudónimo y además se hizo a menudo traductor de sí mismo, del alemán al inglés o a la inversa, hallando así una forma ulterior de modificar la perspectiva de sus obras. Acérrimo enemigo de la Santa Alianza, tuvo por lo demás inciertos contactos con Metternich y fue agente de José Bonaparte, que lo envió con una misión a Londres y por cuenta del cual trabajó en la redacción del *Courier des Etats Unis*, el periódico de los emigrados franceses de América; fue partidario —no exento de perplejidad— de Jackson y admirador de Jefferson. No sorprende que una de las biografías críticas fundamentales del escritor de las «muchas vidas» se titule *El gran desconocido*: la reconstrucción erudita de su biógrafo Castle se convierte en una novela dentro de la novela, mientras que el novelista termina por resultar a su vez una especie de personaje.

El más riguroso examen del itinerario de Sealsfield a lo largo de sus distintas etapas no logra disipar la obstinada oscuridad que envuelve al escritor ni sus contradictorias oscilaciones ideológicas; no logra proporcionar sobre todo una respuesta exhaustiva a la cuestión fundamental que plantea un autor de este tipo, esto es, a la que hace referencia al público

al que pretende dirigirse. Nacido en Moravia en el año 1793 y muerto en Suiza en 1864, en continuo viaje entre Europa y América, Sealsfield se mantuvo siempre en vilo entre los dos mundos, como si buscara en una indefinida tierra de nadie entre la vieja Europa y el lejano Oeste una zona franca para su incertidumbre de apátrida cultural. Mientras que normalmente un escritor de aventuras se convierte en el divulgador de civilizaciones extranjeras en su propio país, presentándose como una especie de anticipado y fantasioso enviado especial, Sealsfield jugó esa carta —es decir, la carta del exotismo— en dos frentes a la par, describiendo sobre todo el Nuevo Mundo a los europeos, pero también Europa a los americanos. Como polemista político, que escribe con fervoroso compromiso moral sus primeros libros, dota de inmediato a su materia de una remota aureola, presentándola idealmente a lectores lejanos en el espacio: en 1827 escribe *Los Estados Unidos tal como son*, en 1828 *Austria tal como es* y *Los americanos tal como son*. Con avisado y fantasioso oficio, Sealsfield consigue fundir el compromiso y la evasión: se las da de irónico exorcista en su propia tierra conforme a la gloriosa tradición que se remonta a las *Lettres persanes* y, al mismo tiempo, aspira a un público extranjero e incompetente que se deje encandilar por las sugerencias de lo peregrino y lo indemostrable. Si se insiste en querer localizar un ámbito determinado de lectores que estuviera presente en las intenciones de Sealsfield, podemos pensar en los emigrados alemanes del otro lado del océano, que aparecen con frecuencia en sus novelas y a los que están idealmente dedicadas *Las afinidades electivas germano-americanas* (1839). Ciertamente el punto de arranque de Sealsfield es el que representa su obra *Austria tal como es*, eficaz y violento panfleto contra el despotismo habsbúrgico inspirado en un liberalismo ilustrado que le había transmitido el filósofo Bernard Bolzano, profesor suyo en la Universidad de Praga, a la que asistió en la época de su pertenencia a la Orden.

Esa obra contiene ya los principales ingredientes ideológicos y literarios que aparecerán en sus trabajos sucesivos: el gusto por la escenografía, su preferencia por las descripciones suntuosas, el sesgo teatral del relato, la

polémica antiabsolutista, un resentido anticlericalismo, su fascinación por el mundo aristocrático o su orgullosa afirmación de la libertad. Las especificaciones y atributos de esa libertad —a la que Sealsfield ensalza en un canto vertiginoso y consagra también un vigoroso elogio en *La pradera del Jacinto*— revelan sin embargo un carácter paradójicamente anarcopatriarcal que estará llamado a adquirir con los años una tonalidad cada vez más duramente autoritaria, tanto más autoritaria cuanto más preconizador se va haciendo del liberalismo.

A su pesar, Sealsfield desvelará el impulso conservador que latía en buena parte del liberalismo europeo anterior al 48. En la línea de la novela americana y de la novela india por entonces de moda, Sealsfield lleva a sus personajes hacia tierras desconocidas y salvajes, hacia horizontes ilimitados opuestos al sofocante enclaustramiento europeo y hacia sociedades antitéticas a la del viejo continente, como las tribus indias idealizadas por Chateaubriand. El coronel Morse que se pierde en la inmensa pradera recorre un itinerario mítico, el itinerario ulisíaco de quien se adentra por unas tierras y unos mares desconocidos en Occidente —un Oeste que, en la mitología americana, se trenza y se funde con el Sur como espacio simbólico de la aventura. *La pradera del Jacinto*, que Hofmannsthal incluyó en el año 1912 en una rigurosísima antología de la prosa alemana, asume explícitamente las cadencias del mito: el irreal y embriagador esplendor de la vegetación remite a un paisaje edénico, de Islas Afortunadas —evocadas por el recurrente motivo de las «islas de árboles» en un mar de hierba— cuya belleza es peligrosa y demasiado intensa hoy en día para el hombre de la civilización que se ha desgajado de ella desde hace milenios. La pradera —se dice expresamente— tiene «en común con el paraíso también esta característica: la fuerza de seducir y encantar los ánimos». La naturaleza es amenazadora no por el hecho de que sea maléfica, sino debido a que su magnificencia originaria ha sido cancelada hace demasiado tiempo de la conciencia del hombre. El espejismo de la montaña deslumbrante, casi como una reminiscencia del enloquecido vuelo dantesco, subraya y aumenta esa dimensión mítica de la temeraria aventura del coronel Morse. Se trata de uno de los temas preferidos de Sealsfield: análogos tonos los

encontramos en Tokeah, en la cabalgata del americano por el bosque poblado de invisibles pieles rojas y en la marcha del marinero James Hodge, que se extravía y debe vagar durante días y más días por territorio indio. En este aspecto los personajes de Sealsfield son aventureros en el sentido arquetípico del término, guardianes de la vanguardia y la aventura en nuevas tierras; Morse es asimismo Robinson, y como Robinson se siente impulsado por su naufragio en la naturaleza a pensamientos religiosos, dirigidos a un Creador sin la menor mediación eclesiástica.

Pero las aventuras en un mundo sin gente —o por lo menos sin europeos—, puesto como ejemplo en una continua comparación con el mar, no ensalzan sino que más bien deprimen al individuo. Más agudo que muchos escritores de narraciones sobre tierras lejanas incluso mucho más grandes que él, Sealsfield intuye que el aventurero no huye de la sociedad, sino que la extiende y la propaga; sus héroes son más lúcidos que Calzas de Cuero, que cree huir del ruido del hacha y no sabe que lo precede y le abre el camino. Morse se salva saliendo de los círculos encantados de sus concéntricas cabalgatas en la pradera cuando llega a las casas, a los hombres, a la sociedad, cuando llega a un lugar donde la naturaleza ha sido vallada, talada y roturada y se ha convertido en propiedad. Para Sealsfield la aventura es la conquista por la posesión de tierra, la búsqueda del tesoro escondido, es decir, de la tierra; el que perece en esa lucha no es digno de compasión y quien obtiene el triunfo es siempre su digno merecedor. Sealsfield rechaza el absolutismo y el clericalismo de los regímenes europeos porque le parecen frenos tiránicos e hipócritas impuestos frente a la energía expansionista del individuo, o mejor, de las virulentas fuerzas sociales en ascenso. La democracia le parece, desde el principio, la cifra de ese espacio libre y amoral, mientras que América se le antoja el lugar en el que puede desarrollarse una lucha abierta; su democracia es pues una democracia de la desigualdad, ferozmente contraria a todo igualitarismo. La sociedad ansiada por Sealsfield es ciertamente una sociedad de hombres libres e iguales, pero no todos pueden ser considerados hombres con plenos derechos. El hombre, para Sealsfield, es el propietario; admira el pensamiento de Jefferson según el cual la dignidad civil nace con la

posesión de la tierra, y funde esta ideología agraria americana con una tradición genuinamente alemana y sacro-romana-imperial, con la «filosofía normanda» proclamada en *La pradera del Jacinto*.

Desde sus primeros apuntes del otro lado del océano, Sealsfield describe magistral y apasionadamente la propiedad inmobiliaria: las plantaciones de Natchez, la tierra cultivable que se arrebató día tras día a la selva, la casa patriarcal de Murky y de Nathan, la «columnata dórica» del palacete sudista, el esplendor de la aristocracia agrícola, los jardines de magnolias o la exuberante y españolizada finca denominada El Paraíso. En la aristocracia sudista y su romanticismo literario, Sealsfield —que entre otras cosas fue significativamente acusado de haber plagiado a Simms, uno de los más populares cantores del Sur caballeresco— vio una síntesis de política y estética, es decir, un verdadero clasicismo. En Sealsfield perduraba todavía el antiguo principio orgánico e historicista que caracterizó al derecho común del Sacro Imperio Romano y fue afirmado en especial por Moser, el patriarca de Osnabrück. En base a dicho principio, la dignidad civil de la persona deriva no de su genérica y abstracta pertenencia al género humano (puesta de relieve por el derecho natural, el cristianismo y las legislaciones igualitarias y racionalistas), sino de su concreta individualidad histórica. El hombre que tiene derechos es sólo el hombre libre, y el hombre libre es históricamente el propietario autónomo e independiente; el esclavo no es persona y no tiene derechos. El despotismo que detesta Sealsfield es verdad que es el obtuso autoritarismo de los soberanos de las restauraciones, pero puede también ser el absolutismo ilustrado de un príncipe reformador o, en general, cualquier intervención de un Estado: para los *aristoi*, es un tirano cualquiera que atente contra sus antiguos derechos. En *La pradera del Jacinto* la ley, que condena al delincuente a la horca y al final le permite redimirse muriendo en batalla por la comunidad, es la ley del alcalde y de los ancianos de la aldea, explícita y desdeñosamente opuesta a la ley escrita que rige más allá de los bosques; Nathan el Squatter, prototipo del fundador de la sociedad americana, desdeña el papel, los códigos y tratados y administra él mismo la ley del pionero. La propiedad de la tierra es una premisa de la libertad: los jefes indios, se dice, pierden esta última porque

han vendido su tierra a los blancos. En la novela mexicana *El virrey y los aristócratas* (1834), es la gran nobleza inmobiliaria criolla la que arrebató al virrey las garantías parlamentarias; el plutócrata Lomond establece una ecuación entre «libertad de la persona y seguridad de la propiedad»; el noble francés Vignerolles se convierte en un propietario de plantaciones en América tras haber escapado de la Revolución; el mismo Sealsfield se pronunció abierta y repetidamente contra el radicalismo, la anarquía y el socialismo, pues veía en todo ello amenazas a la libertad.

De estas tres amenazas, una, la anarquía, se convierte en un valor positivo cuando se perfila como anarquismo patriarcal, esto es, como tutela del absoluto dominio del patriarca-pionero-plantador sobre su propio trozo de tierra. El ideal republicano, absolutizado, se vuelve imperiosamente autoritario; el patriarca que desprecia a los soberanos es un autócrata democrático (W. Weiss) que no admite un evangelio ni unos derechos distintos a los de su propia libertad de pionero y al propio poder de *paterfamilias*. En América, Sealsfield creyó por un momento ver una nación compuesta total y únicamente por una minoría elitista, identificada a su vez con los «normandos» que celebra en *La pradera del Jacinto*, es decir, con un componente fundamental anglogermánico. La utopía de esa sociedad que coincide con su élite se hace añicos en cuanto se organiza en formas estatales y estructuras económicas, degradándose en la «Mobocracia» de la plebe y la burguesía capitalista. Los pioneros pueden ser fundadores de un estado sólo a condición de estar libres de las paralizadoras leyes del estado constituido. Su justicia acepta el linchamiento y el juicio sumario; el rudo tribunal de ancianos —que por supuesto juzga con un sentido de la justicia demasiado subjetivamente recto y con una gravedad bíblica— es la trasposición de la Santa Vema a suelo americano, y se puede convertir más pronto que tarde en el Ku-Klux Klan.

No cabe duda de que hay en Sealsfield un poderoso sentido arcaico de la justicia, pero el arcaísmo se manifiesta en su lado bárbaro; Sealsfield tiene el mérito de desmitificar de antemano la idealización del rudo *westerner* y de mostrar cómo la rudeza no puede coincidir con la remisa delicadeza sentimental inventada por el mito del Oeste. La justicia del

alcalde, de Nathan o del squire democrático Copeland en *Tokeah*, es la predilecta de don Quijote y de Borges, y según ella «no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yendóles nada en ello»: para los miserables léperos^[1] mexicanos no hay sitio en esa justicia. En lo tocante a los negros, es natural que Sealsfield sea filoesclavista: ya sea porque la esclavitud es la premisa indispensable del clasicismo agrario, o bien porque los negros no cuentan con una tradición de libertad — propiedad, no son por tanto individuos sino masa confusa e indistinta. Con una genialidad anticipadora, Sealsfield les reconoce a los negros una única arma de sublevación y amenaza, la sensualidad con que las prostitutas mulatas subyugan, en su aislada cabaña-prostíbulo, al *gentleman* blanco.

Fuera de este episodio, el universo de Sealsfield es un universo sin sexo, un idilio sudista y caballeresco del que han sido suprimidas las pasiones e incluso la música, irracional e inquietante. Otro enemigo de ese mundo es el dinero en su forma de móvil capital financiero. El comercio y la industria destruyen el *otium* del aristócrata habsbúrgico convertido en plantador americano; en la novela *Morton o el gran viaje* (1835) el capital aparece como una oscura conjura mundial y en las *Afinidades electivas germano-americanas* los mecanismos de las altas finanzas se perfilan como una misteriosa potencia. El supersticioso afán de dinero transforma el paisaje urbano de la metrópolis burguesa en un desierto siniestro y maléfico: Londres resulta menos fiable y más peligrosa que una selva, o mejor aún, se convierte en una segunda naturaleza igualmente incontrolable e inhumana. El romanticismo sudista lleva a cabo, como el alemán, una cancelación del problema económico; remitiendo a la tradición agraria jacksoniana y jeffersoniana, Sealsfield intenta invertir el desarrollo capitalista moderno haciendo que el movimiento comercial —industrial refluya en la estaticidad de la posesión inmobiliaria: los personajes que se dedican, de alguna forma, al comercio o a la industria lo hacen con el objeto de acumular capital para invertir, conforme a la utopía goethiana, en la adquisición de tierra.

Es evidente que Sealsfield enlaza aquí con el Goethe del *Meister* que, teniendo precisamente en la cabeza la utopía americana, acomete —según las palabras de Giuliano Baioni— «la exorcización del demonismo del

capital burgués que se purificaba y se sublimaba en el inmóvil sosiego de la propiedad inmobiliaria de la aristocracia». La nobleza tendría que desempeñar también para Sealsfield la función de conservar la dimensión estética, reconciliándola con el elemento económico y garantizando así la supervivencia de los valores humanísticos tradicionales que sufren el acecho de la deshumanización industrial. Si Sealsfield no tiene ciertamente la amarga autoconciencia goethiana de la precariedad de una análoga utopía político-pedagógica, sí padece sin embargo del reverso de una mortificante y mortificada censura autorrepresiva: su clasicismo lleva a cabo también una completa represión del eros, cuya fuerza centrífuga se transfiere a la amenazadora masa de los esclavos negros.

El clasicismo agrario revela bien pronto su carácter de bárbara opresión de los demás y de sí mismos; ese sustrato de arcaica falta de piedad recubierta de humanismo caracterizará siempre —y caracteriza también hoy— a las polémicas tradicionalistas llevadas a cabo contra la civilización industrial en nombre de nostalgias rurales: la nostalgia de pureza para sí mismos implica la nostalgia de esclavitud para los demás y no por casualidad el Virgilio de Broch proclamará, precisamente en nombre de su incontaminado y no instrumentalizado amor a los campos, la necesidad de que la nueva poesía brote entre las piedras de la ciudad y no sea la consoladora ficción bucólica de un idilio pretérito sino el intrépido canto de la verdad presente, por muy áspera e hirsuta que ésta pueda ser. Por supuesto que Sealsfield representa el mundo agrario bajo una luz de armonía patriarcal: en el *Libro de la cabaña* (1841) insiste por ejemplo en los intensos lazos afectivos que existen entre los blancos y los negros, entre los paternos e ilustrados amos y los cariñosos y sabios siervos que los tratan con familiar confianza.

Como otros escritores reaccionarios que vendrán después de él, Sealsfield une a su menosprecio de los negros, por muy paternalista y afable que sea, un profundo respeto hacia los indios, civilizaciones solares de amos libres de tierras ilimitadas. En realidad el mundo indio resulta, en especial en *Tokeah* (y en su primera redacción, *Canondah*), una metáfora y una trasposición del mundo caballeresco sudista abocado a la extinción. Los

indios de *Tokeah* son intrépidos en la batalla, taciturnos y solemnes en los gestos cotidianos, virtuosos en las costumbres y respetuosos con la palabra dada, despiadados en la guerra y las venganzas. Mientras que la opinión común americana representa a menudo a los pieles rojas como unos bárbaros sedientos de violencia feroz y carnal, Sealsfield los pinta — inspirándose en los frescos históricos de Walter Scott— como castos y píos caballeros antiguos, rodeados del halo de un melancólico crepúsculo. El mundo indio está retratado la mayor parte de las veces en el momento en que es objeto de la traicionera agresión de los blancos: el pirata franco-criollo Lafitte arrasa una aldea dormida, la dulce Canondah es asesinada por los blancos durante su noche de bodas y aparece muerta entre los brazos del marido El Sol^[2], jefe de los pawnee; la caballería del virrey mexicano extermina a un reducido grupo de pieles rojas que se había detenido ilegalmente en la plaza.

«En el mundo de Sealsfield el indio es el verdadero aristócrata: es Tokeah, el guerrero traicionado y decepcionado que se niega a tratar con Lafitte cuando descubre que éste no es un jefe de su gente sino un saqueador y un mercante de armas. El piel roja es el único que quiere ser solamente el mismo». Los aristócratas blancos ceden casi siempre al compromiso y a la ambigüedad como San Yago en el *Virrey*: terminan por transformarse paradójicamente en mercantes, para desvelar algunos rasgos del odiado burgués capitalista, al que pertenece el futuro. Por el contrario, a Tokeah y a su estirpe les pertenece el pasado: se dirige en peregrinación a la morada de sus antepasados para recoger los restos de sus huesos y llevárselos consigo en la huida a la que le fuerza el avance de los europeos, en un lúgubre y sentimental paisaje nocturno de inspiración ossiánica, como ha puesto de relieve Gabriella Rossetto en una tesis que constituye el mejor trabajo de conjunto sobre el escritor. La nobleza emigra al reino de las sombras, como los fantasmas del Sur; el gusto de Sealsfield por la oratoria india, de la que ofrece extraordinarios ejemplos, está calcado de un culto y una afición por la elocuencia muy vivo, según cuanto ha subrayado Claudio Gorlier, en el «disfraz clasicista» de la cultura del Sur.

Igual que en la mitología americana de Cooper, también en la de Sealsfield los pioneros buscan una identificación o por lo menos una simbiosis con los pieles rojas. Tokeah salva y adopta a Rosa, la muchacha blanca que se cría con su hija Canondah; Nathan y su familia heredan del bosque la fuerza y el orgullo indio, y también características físicas y comportamentales; muchas de las características de los animales parecen transferirse a los tramperos que los mataron, obedeciendo a esa «relación directa de sangre» que se establece en el mito de la frontera entre cazador y cazado (Claudio Gorlier). En la figura de Calzas de Cuero —blanco indianizado— y el retrato de su relación con Chingachgook, Sealsfield va más allá de la simbiosis blanco-india trazada por Cooper: rompe el tabú del incesto racial, hasta entonces sólo sorteado simbólicamente a través del tema de la amistad, y escribe en *Christophorus Bärenhauter* (1834) la historia de Jemmy, la mujer blanca que se casa con el jefe de la tribu, después de haber sido la mujer de Christophorus, y se convierte en una reina de los indios. A partir de este momento Sealsfield se hace cronista y narrador de una peripecia que determina el final de la aventura propiamente dicha en su sentido más verdadero: sus pioneros de los bosques y sus jueces de la pradera, como Nathan o el alcalde, talan los bosques y acosan a los indios, echan a perder aquel espacio vacío que se presentaba al individuo como alternativa a la sociedad.

El hombre de la frontera, que rehuye la civilización burguesa europea, es el precursor del plantador que a su vez antecede al burgués capitalista y plebeyo: el círculo se cierra con una vuelta al punto de partida, a una condición de estaticidad y de inercia; la anarquía aventurera restaura el orden inmóvil que había creído romper y redimir. Rapsoda del mito de la frontera, Sealsfield comprendió a fondo su inanidad y contradicción, semejantes a las cabalgatas en redondo que Morse lleva a cabo en *La pradera del Jacinto* creyendo seguir en la hierba las huellas de otros jinetes que le conducirán a una meta liberatoria y estampando en cambio sin darse cuenta las suyas, que le llevan siempre al punto inicial. Sealsfield resulta de esta forma un escritor de frontera exento de mito: del mito siente sólo su

privación, con una conciencia inquieta que le impulsa, como vio Ernst Alker, a una nostalgia de paz modesta y apartada.

Sealsfield se atarea entonces en colmar ese vacío interior con todos los recursos de su oficio y de la retórica, con una diligente y recargada profusión de datos, noticias, pormenores o tópicos de la tradición de la frontera. Sus páginas se hacen eco, con esa finísima agudeza sensorial que subrayó Ladislao Mittner, de las fanfarronadas y bravuconerías a la Davy Crockett, del «humorismo hiperbólico» (Gorlier) que rodea a la muerte cómica y picaresca de Asa Nollins entre las balas y los jamones, del brusco ritmo coloquial del relato oral, las tipificaciones estereotipadas de los personajes estándar o la jerga angloindia de los pioneros. Presentándose como el narrador decimonónico que distribuye, como decía Benjamín, informaciones y consejos, Sealsfield atesta sus novelas de relaciones detalladas acerca de la construcción de las canoas indias, los alimentos o atuendos de las diversas tribus, la provisión de los téjanos asediados por los mexicanos o la decoración de toscas cabañas o exquisitos palacetes; estas noticias eran por lo demás a menudo de segunda mano, sacadas de almanaques o de relatos ajenos, y el catálogo minucioso del viajero esconde las inverosimilitudes más chabacanas ya denunciadas en su día por Cooper, las cifras más improbables, las plantas y las floraciones más refractarias a los ciclos de las estaciones y a la localización geográfica, los colores más suntuosos y excitantes. Gabriella Rossetto ha hablado de una dilatación de las formas reales, de un «abrazo predador» del mundo y «un delirio fantástico y cromático», de un «sueño opiáceo» que se lleva por delante las cosas en una orgía de colores tropicales.

La pradera del Jacinto es un soberbio ejemplo de esa fantasía colorista que transforma el mar de hierba en un inmenso invernadero exótico y presta las nítidas e irreales imágenes de las luciérnagas azuladas y los perfiles de los arbustos recortados contra el cielo del atardecer al febril desvarío del jinete agotado por el ayuno, el cansancio y el miedo. Los colores de Sealsfield se parecen a las figuras retóricas que imprimen a su invención y a sus palabras una carga acumulativa y amplificadora: hipérboles, sobrecarga de adjetivos y de superlativos, repeticiones o antítesis (A. B. Faust). El

aventurero se encuentra en un espacio vacío que su acción no puede llegar a colmar, o bien puede llenar sólo negativamente, transformándolo en una prisión; es el espacio vertiginoso de la pradera, que apabulla y aturde porque el pionero que se adentra en él comprende de pronto que no es más que el explorador del burgués, que vendrá después de él y lo suplantarán. El escritor orgulloso siente entonces cómo se restringe y se frustra entre sus manos el espacio épico, la auténtica «apertura» necesaria a sus personajes, y se afana por expandirlo artificiosamente y atiborrarlo de hechos, datos y movimientos.

Honesto y expresivo artesano del relato, Sealsfield se da cuenta de que la naturaleza se sustrae a toda descripción realista y sólo es susceptible de ser evocada oblicuamente, por medio de la alusión lacónica e inexpresada, si aspira a situarse en la página como un verdadero paisaje poético y no como una tarjeta postal. Sabedor de que no poseía ese arte de la alusión y el sobreentendido y de que no podía aventurarse en la difícil poesía del discurso indirecto, Sealsfield sabe por otra parte renunciar a la árida acumulación y a la pretendida fidelidad realista y se abandona a un tióvivo de metáforas y sentidos figurados que, revelando su incapacidad para captar el meollo de los objetos naturales, consiguen sin embargo expresar su intensa emoción ante la inmensidad del mundo que su escritura no puede apresar. Su prosa asedia y rodea las cosas, girando en torno a ellas como en un remolino para captarlas, y recurre a un continuo intercambio analógico y metafórico.

Sealsfield representa casi siempre un objeto a través de otro: si quiere describir por ejemplo la pradera la compara con el mar, si quiere reflejar una ciénaga la hace semejante a un inmenso cobertizo donde la luz se apaga dando lugar a una bruma cenagosa, si quiere hablar de las flores habla de gemas y piedra preciosas; sus tintas se decoloran siempre violentamente, en una fase de dinámica transición de un matiz al otro. La hipérbole y el sentido figurado sustituyen, no sin un fuerte sentimiento de la irreductible alteridad de lo real, a la representación orgánica. Sealsfield va siempre en busca del movimiento, conseguido a menudo con efectos de incisiva eficacia: movimiento de batallas captadas pormenorizadamente tanto en la

desenvoltura de conjunto de las acciones bélicas como en los detalles concretos encuadrados en fulmineos primeros planos, con un sentido casi cinematográfico de la relación siempre dinámica que se establece entre la figura humana y el paisaje de fondo continuamente movido y fugitivo, acercado y alejado por los desplazamientos del objetivo.

Las escenas que resalta y amplifica en sus detalles son con frecuencia escenas de violencia y de muerte, cuya feroz e instantánea concreción no condesciende con el gusto de lo truculento ni con la rabiosa piedad, sino que pasa de largo con adusta indiferencia épica. En el universo de Sealsfield la muerte es un evento obvio y natural, que el ojo del narrador registra con sobria familiaridad, toda vez que el fresco colectivo está integrado por una sucesión de destinos privados. La perspectiva desde lo alto, ajena a la rebelión de sus criaturas, preserva al escritor de cualquier complacencia con la sangre; en los relatos de Sealsfield se muere como en las películas de John Ford, con una discreta alusión, como la mano del jugador que en *La diligencia* deja caer de repente la pistola, y no en una orgía de truculencia y protesta como en los polémicos neowestern.

Esta confianza épica con la totalidad, que querría garantizar la superación de las tragedias individuales, se pone de manifiesto en el seguro aliento de algunas escenas corales, pero se disipa en cuanto se desciende a un espacio histórico concreto. Proyectado en vano a una representación del presente y el futuro, Sealsfield logra hallar terreno para la aventura sólo en el pasado, en el ámbito de aquello que ya ha sucedido y ya no es susceptible de cambios. Sus relatos y novelas se integran en una vasta y compleja saga articulada en una estructura que los encapsula el uno en el otro y que se desarrolla a menudo según una sucesión inversa a la de la cronología real, procediendo del episodio más reciente al más antiguo. No hay casi ningún relato autónomo: *La pradera del Jacinto*, por ejemplo, es un capítulo, o mejor, una especie de introducción ideal a la historia de la guerra de la independencia de Tejas.

Igual que *La pradera* —cuyo relato, en *El libro de la cabaña*, es interrumpido a menudo por los intermedios coloquiales de los oyentes—, muchas otras narraciones son también relatos orales, relaciones de

temerarias pero superadas peripecias narradas ante un festivo corro de oyentes rodeados por una atmósfera de holgura y seguridad: la lucha, exaltada hegelianamente por el escritor como motor de las peripecias humanas y políticas, se proyecta a un pasado que ya no genera temor y queda reducida a objeto de distracción y pasatiempo, a apetitoso ingrediente coloquial de una sociedad rica y serena. Envejecido y solitario, triste y olvidado, Sealsfield vuelve cada vez más, con el pasar de los años, a un mundo desaparecido e irreal, a remotas islas del pasado reencontrado en la fantasía más allá del malestar histórico. Sus relatos más hermosos se desarrollan en espacios míticos, como si fueran paréntesis en el flujo del devenir político: las cabañas del bosque, la cabina del capitán Murky, autosuficiente en el bosque y la pradera como un barco en el mar o como «el arca del Antiguo Testamento». La sociedad se reduce a un escaso círculo de amigos y comensales, a su camaradería fraterna, a una mesa preparada con un gusto por los alimentos y los vinos que aspira, más allá de cualquier complacencia culinaria, a una poesía de la amistad y la tranquilidad, de la realeza de la vida cotidiana. Su obra maestra, el célebre *Libro de la cabaña* —que contiene precisamente a La pradera del Jacinto— está felizmente suspendido en una dimensión sin tiempo, que detiene en el recuerdo, con rápidos vislumbres vigorosos, la tumultuosa y abigarrada vida de una América que pertenece ya a un sanguíneo y fugitivo ayer.

La proyección hacia atrás sanciona definitivamente la inactualidad de la aventura. La novela popular del siglo XIX determina la inversión de la *Robinsonada* del XVIII, de la aventura del hombre que reconstruye desde la nada su propio destino y su propia historia, edificando una sociedad utópica que se presenta como modelo alternativo a la que ha dejado atrás después del naufragio. En Sealsfield esa carga utópica ya no existe: real o metafórica, la segregación insular no es un exilio que combatir o una tierra de asilo en que crearse un espacio de libertad, sino un paréntesis imaginario y un espacio de la desilusión. Si para la *Robinsonada* cualquier hombre que haya tenido una vida atormentada puede considerarse en justicia un pequeño Robinson y un «Avanturier» zarandeado por la fortuna pero capaz

de afrontarla, la novela decimonónica de aventuras representa el final de los Robinsones, su reducción a meras voces de evasión.

El siglo XVIII fue el último siglo europeo en el que la aventura era posible; el XIX tiene la inquieta conciencia de su precariedad. También Sealsfield va en busca de islas, pero inconexas y separadas de toda relación dialéctica con lo real. De la *Robinsonada* le queda solamente la afición por el pasado —que se convirtió ya en un esquema estereotipado en la primera mitad del siglo XVIII—, por el procedimiento de la aventura a toro pasado: todo Robinson descubre que no es más que el descendiente de otro que ha vivido antes que él, el cual resulta entonces el único auténtico explorador de lo desconocido —de lo que su sucesor no es ya pues más que un eco literario, un calco fantástico. La aventura resulta así estar entregada al pasado: quien cree vivirla en primera persona y por vez primera se da cuenta al cabo de que no es más que un epígono, casi una ficción literaria o un *flatus vocis*, una voz que transmite y lega un relato concluido, una aventura acabada. Los personajes de Sealsfield son también ecos más que protagonistas de aventuras, rapsodas del pasado y de lo perdido.

La narrativa de Sealsfield es el melancólico epicedio del viaje. Para la conciencia clásica el viaje es un *nostos*, un retorno a casa; para la conciencia moderna el viaje es una odisea sin fin tendida hacia delante, porque la casa está en un utópico e hipotético futuro redimido, no ya en los lazos del eterno ayer: está en lo No-acaecido, en el Sin-nombre. Si en el mito americano, tal como ha escrito Leslie Fiedler, el *West* es la otra parte, el Occidente desplazado cada vez más hacia el oeste por los fugitivos de la conciencia europea en crisis, Sealsfield —que advirtió con claridad el declive de Europa— se dio cuenta, antes que muchos otros, de que aquellos pioneros ensanchaban en realidad el imperio de la mala conciencia europea. En América, con un sentido de desilusión e impotencia, proyectó sus contradicciones de liberal autoritario de las que no consiguió desurdirse jamás. Sus aventureros no pueden volver a casa ni seguir adelante libres y felices; se pierden en la pradera y buscan guarecerse del diluvio histórico en un arca de Noé. Si la conquista del Oeste ha sido celebrada como una epopeya liberal, Sealsfield —uno de sus primeros y más apasionados

cantores— es al mismo tiempo uno de sus más amargos desmitificadores, ya que no se le escapa su nexos obligado con la violencia y la esclavitud. «¿Cómo van las cosas por allí abajo?», parece que preguntó Sealsfield al filo de la muerte refiriéndose a los Estados Unidos, a propósito de los cuales, poco antes, había dicho a un amigo: Empiezo a desesperar de la salvación de «mi amada América».

1974

EL HOMERO DE LOS LAPONES

«No es completamente seguro que todas estas historias, tan numerosas y distintas entre sí, correspondan plenamente a la realidad, porque antes de ahora no habían sido escritas jamás», dice Johan Turi al comienzo de su *Relato de la vida de los lapones*. Su libro constituye en cierta manera el inicio oficial, en el año 1910, de la literatura escrita de su pueblo, que sin embargo ya contaba no sólo con una tradición de poesía oral, sino también con textos en prosa, en especial memorias, por pocos que fueran y arrinconados que estuvieran en el polvo y el olvido de los archivos. Turi, que escribe —y a veces dicta— durante los años 1907-1908 su libro, publicado dos años después, es por consiguiente en cierto modo el fundador, el que fija por primera vez por escrito su mundo, su gente y la vida de su gente; es pues una fuente originaria, un testigo directo, una autoridad.

Pero este cazador y pastor de renos, que pasó un año de su vida narrando a la antropóloga danesa Emilie Demant —y escribiendo con su ayuda y bajo su dirección— la vida de los lapones, no está ni mucho menos contento con ser el primer escritor de su gente, con no tener precursores; cuenta la caza del lobo y del oso en la que ha tomado parte innumerables veces, las tempestades de nieve y los fugaces veranos boreales que ha vivido, las leyendas y las historias de migraciones o maleficios que circulaban de boca en boca, habla de los trineos y de las tiendas en las que se alojaban, pero parece como si no le bastase conocer todas esas cosas por

experiencia personal y quisiera que alguien las hubiera escrito ya, para estar seguro de su verdad.

Al nómada narrador, que bajo cualquier techo y hasta en un bosque se siente prisionero y como arrancado de la libertad de la landa y el cielo, le hace falta el papel. Muy a su pesar, es un escritor y un individuo del siglo XX y da la impresión de que incluso él, para llegar a saber de veras lo que le ha sucedido, tiene que leerlo a la mañana siguiente en el periódico.

El rapsoda lapón, que ha vivido durante toda su vida en la lejanía y en soledades inhóspitas, tiene una instintiva conciencia del poder y de la precariedad de la palabra escrita, una conciencia que hace de él, poeta épico capaz de una imperturbable adhesión a la realidad, casi un escritor moderno. Cuando Emilie Demant fue a verle, en 1904, Turi tenía cincuenta años; un retrato muestra su descarnado y hermoso rostro y sus ojos azules entrecerrados, acostumbrados a protegerse de la cegadora blancura.

Su familia, cuando él era todavía un muchacho, abandonó el territorio de Koutokeino para trasladarse más hacia el sur, y vivió esa odisea de los lapones que describe en su libro. Acosados por la modernización que avanzaba con industrias, minas y ferrocarriles, les requisaron a menudo el ganado y extorsionaron de pronto con impuestos que les hacían imposible el pasto y la caza; la progresiva extensión de la propiedad campesina les iba acotando la tierra y el cierre de las fronteras septentrionales entre los Estados escandinavos bloqueó su atávico nomadismo.

Como buen cazador y pescador que era, Turi desaparecía, durante el largo invierno, y reaparecía, inesperado e imprevisible, tras varios meses; conocía bien, además de su lengua materna, sólo el finlandés y había hecho ya varios intentos de escribir, naturalmente en finés, porque su lapón natal le parecía un habla tosca que sólo valía para las necesidades de comunicación cotidiana y era inadecuada para la verdadera expresión. Pero por otra parte, su mundo poético era el de su identidad lapona y podía expresarlo sólo en su lengua materna y no en una lengua aprendida igual que se aprende una lengua extranjera, como era el finlandés para él. Finlandeses y lapones —o por lo menos los pocos que, en su realidad de enormes distancias y grandes soledades, podía tener ocasión de tratar—

estaban además de acuerdo, por lo general, en mofarse de un cazador y propietario de rebaños de renos que aspiraba a dedicarse a bobadas fútiles tales como escribir. Turi, por otro lado, no quería salirse del mundo de sus renos, osos y zorros polares, no tenía intención de pagar el precio que la escritura suele exigir a menudo, imponiendo por ejemplo a quien canta la vida marinera que deje la gorra de capitán y el mar para descender a tierra, si desea continuar describiendo esa vida.

Incluso tras la publicación de su libro (bien pronto traducido a varias lenguas), Turi continuó siendo lo que siempre había sido. Igual que otros autores —y entre ellos incluso alguno verdaderamente grande, como Alce Negro—, pertenece a ese tipo de escritores que, para expresarse, necesita, por lo menos en parte, de la voz y la pluma de otro, que les escucha y graba.

Turi sabía escribir y de hecho escribió él mismo su libro, interrumpiéndose sin embargo cada tanto para pedirle consejos y sugerencias a Emilie Demant, para explicarle algo que no conseguía decir con la suficiente claridad o ponerse —cuando se le cansaba la mano de escribir— simplemente a hablar y a evocar, lo que probablemente le gustaba bastante más.

Emilie Demant era una amiga inteligente y una estudiosa libre de arrogancias culturales, que sabía afrontar con humildad ese papel mayéutico y subalterno, sin dejarse tentar por la asunción en primera persona del papel de escritora ni condescender al pastiche, sino deseosa de hacer de comadrona a un escritor. Estas obras casi intermedias entre la literatura oral y la escrita, de las que nuestro siglo y también nuestros años han atesorado una rica experiencia, constituyen un capítulo fascinante de la historia del individuo que descubre en él una pluralidad de almas. Knud Rasmussen, hijo de un misionero danés y de una mujer esquimal y pionero de la cultura groenlandesa, cuando habla, en sus libros, de los esquimales dice a veces «nosotros» y a veces «ellos».

Turi carece de dudas de ese tipo, puesto que no le interesa la psicología sino la epicidad de lo real, donde las cosas simplemente son. Es un homérico y, como para todos los homéricos y para el mismo Homero, no tiene sentido preguntarse qué es lo que cree, qué dioses venera y qué dioses

considera fábulas o cuál es su opinión. Lo mismo que en los encantadores dibujos que esbozaba para explicarle mejor a Emilie Demant las escenas que le contaba, también en su relato está la iglesia, con su cruz, y están los espíritus elementales que hacen guiños detrás de la iglesia; representa con la misma imparcial objetividad las astucias de los campesinos en perjuicio de los nómadas que las costumbres de los gigantes, los Stallos, o de los demonios, Uldas, que viven bajo tierra.

El suyo es el arte épico de nombrar las cosas, con absoluta inocencia: las mujeres que paren de pie o de rodillas, las ropas mojadas que hielan el sexo o el cuerpo entero, agarrotándolo como una estatua fúnebre, el lobo tan destructor como el fuego, el oso que copula con una muchacha que luego da a luz a un lapón de manos terminadas en garras, las sutilezas de las leyes que para los lapones, sus víctimas, representan una costra de niebla incomprensible, pero que él demuestra comprender bastante bien, los vados de los ríos que atraviesan los grandes rebaños de renos, la hilera de muertos que vuelan por el aire pero muy bajos, haciendo cimbrearse y susurrar a los arbustos, la noche de verano, el verde de la primavera que embriaga a los renos, oscuras historias de ritos o de juegos crueles, el dolor de los animales siempre acosados y exterminados, o escenas cómicas como la del lapón que quiere casarse y que, cuando el sacerdote le enseña la fórmula matrimonial que tiene que repetir, se enoja porque se cree que es el pastor el que quiere casarse con su novia.

Su poesía del nombrar conoce el embrujo, que es objetivo y tal vez involuntario, del catálogo de lo real, como cuando enumera los distintos nombres del reno macho según la edad: Tsjarmäk es el que tiene un año; Varek, el de dos años; Vuobbes, el de tres; Goddodas, el de cuatro, y luego Goassotas Makan, Nammalapag y así sucesivamente. El reno es el continuo coprotagonista del libro, medio de subsistencia y compañía del lapón, casi como una especie de sosias en la aventura común. Pero no porque Turi esté todavía tan arraigado en esa simbiosis con el mundo animal deja de saber contar, no sólo con extraordinaria intensidad sino también con agudeza intelectual, los desórdenes sociales y religiosos que se produjeron en Koutokeino, en el año 1852, protagonizados por los seguidores del pastor

Laestadius, un sanguinario y trágico episodio de cuya represión —en la que tomó parte activa también el propio padre de Turi— nació, en parte, una autoconciencia de la identidad lapon.

Como vagabundo que era, Turi narra la guerra épica del agricultor, que al final sale victorioso, contra el nómada que siempre está yendo hacia otra parte. Sin embargo no era un enemigo de la modernización que iba extendiéndose; alentado y apoyado por Hjalmar Lundbom, director de las minas suecas de Kiruna, escribió asimismo para dar a conocer la realidad de su pueblo a los gobiernos, con el objeto de que éstos pudieran comprender y satisfacer sus exigencias. Su progresismo, entonces ilusorio y patético, tal vez lo sea hoy en día, al menos por aquella zona, un poco menos, aunque él no advirtiera ciertamente la fuerza de anonadamiento de la historia universal.

El libro de Turi no contiene sermones contra la técnica o la sociedad moderna; narra simplemente una realidad, en todos sus aspectos. No es exótico ni pintoresco, como por lo demás no lo son casi nunca los libros de este tipo. Entre los suyos, Turi no obtuvo el menor éxito; no se fiaban, decían, de alguien que, si perdía tanto tiempo escribiendo sobre los renos, no podía ocuparse de ellos ni por lo tanto saber nada.

LOS NOMBRES DEL CHAMÁN

Al comienzo de su autobiografía —que en la cubierta del libro señala como autor a George Quppersimaan— el narrador y protagonista, un esquimal de Groenlandia, dice llamarse Qaarsivaq, pero que su madre, en las canciones de cuna que le cantaba para que se durmiera, le llamaba Naanngaannaq, mientras que para su tía materna él era Piitsinngiigajik y, para su tío en cambio, Iijarsilarteq. Pero añade también que, más tarde, durante su aprendizaje para convertirse en chamán, recibió el nombre de Qipinngi y por fin, en el bautismo, el de George. También los comunes mortales nacidos y crecidos en tierras menos lejanas y brumosas pueden alardear de diversos apodos y apelativos cariñosos, en especial si uno se remonta a los recuerdos infantiles o rebusca en el patrimonio de los juegos eróticos, pero en el caso de Qipinngi —por optar por esta denominación como homenaje a la autoridad chamánica vinculada a ese apelativo— la pluralidad dispersiva de los nombres refleja la incertidumbre del yo que relata y que parece emerger a duras penas de la oscuridad de la noche ártica en la que vive. En aquellas oscuridades un nombre, lo mismo que un rostro, se confunde fácilmente con el de otro, hombre o también animal, igual que el alma de una persona puede asumir, como en el relato de Qipinngi, la figura de un oso o de un narval.

En aquel universo cualquier cosa, a veces incluso una aparición instantánea y fugaz, tiene un nombre; cuando se oye una voz, como la de Qipinngi al contar su vida, no siempre se sabe con certeza a quién pertenece. Todo esto está acentuado por el hecho de que quien registra y

hace resonar la voz de Qipinngi es el danés Otto Sandgreen, pastor protestante durante décadas de los esquimales —o Inuit, como ellos prefieren llamarse— de Groenlandia, que en los años sesenta escuchó de boca del protagonista la historia de su vida y la transcribió.

Quizás no haya nunca una voz originaria, o por lo menos la que llega a nosotros no lo es nunca; ya Homero recogió y reelaboró fábulas y cantos mucho más antiguos, creando una poesía perfecta destinada a durar lo que la historia del hombre y tanto más impregnada de frescura originaria cuanto más fascinada por la intangible y siempre inexistente grandeza de los orígenes.

La colección en la que se publicó la versión francesa de la autobiografía de Qipinngi se titula *Alba de los pueblos*, pero ese mundo esquimal no es joven, es muy viejo; no tiene ante él un luminoso futuro, sino más bien milenios de penalidades y consunciones tras de sí. Sin embargo ello no debilita el sentimiento auroral de la vida, que da comienzo cada vez; aunque la aurora sea tan antigua como Titono, su decrepito consorte en el mito, y el sol que amanece esté marcado por las cicatrices de millones de explosiones acaecidas durante millones de años, cada mañana, como todo nacimiento, renueva el despertar de la creación. La historia de Qipinngi es la historia de un asomarse por primera vez a la vida. La literatura, incluso la más reciente, no carece ciertamente de rapsodas que se dedicaran a recoger testimonios poéticos de pueblos que se encontraban en los márgenes de la civilización o estaban privados de tradición escrita; uno de los casos más grandes —que es sólo un ejemplo posible entre muchos otros— es Alce Negro, el indio sioux que le dictó su historia al americano Neidhart.

Pero Alce Negro es una excepción, un poeta mucho más grande que su traductor en lengua escrita; a diferencia de él, Qipinngi, el esquimal, no domina su mundo ni a su oyente, sino que más bien se siente a menudo vencido por la dureza de los hombres y los acontecimientos; es tímido y nostálgico, apesadumbrado ante el misterio que siente dentro de sí y ante sus experiencias con los misteriosos espíritus que surgen del agua o llegan con el viento, evocados por los chamanes o por su propia iniciativa, para socorrer o amenazar a los hombres.

La historia de Qipinngi —nacido en 1889 y bautizado en 1915— es una historia de miseria, de hambre, de soledad, de opresión e iniciación. Está nublada por una sombra, el asesinato de su padre, que pesa sobre el destino del protagonista, el cual durante años siente el deseo y el deber de vengarlo sin tener la posibilidad o el coraje de hacerlo y sufre esa debilidad como una minusvalía. Le resulta difícil no sólo la ejecución material de la venganza, sino también la jurídica, ritualizada en el «duelo de los cantos», en el cual los adversarios regulan sus conflictos y litigios enfrentándose — ante un corro de oyentes, que actúa como jurado— y cantando canciones con invectivas que denuncian los agravios sufridos y los delitos cometidos.

La sentencia restablece la paz entre los litigantes que, superada la desavenencia, pueden continuar el duelo canoro como si fuera un juego o una tensión poética.

El canto es un arma, ya que —de igual modo que, a un nivel más alto, la letanía del chamán en trance— es la capacidad de entonar la música del Ser, identificándose con su ritmo y su fuerza; quien resulta vencido queda excluido de la gran melodía del Ser, exiliado del mundo. En este sentido el canto es terrible, como la lucha por la existencia, y nada tiene de extraño que tenga que ver con esa lucha despiadada que se desarrolla en los procesos legales y que se convierta en un instrumento del derecho, del que Salvatore Satta, en *El día del juicio*, afirma que es tan terrible como la vida. Pero el canto es también gozo, la fiesta de la naturaleza que de cuando en cuando se distrae de su ley de creación y destrucción y se abandona al juego, como los cachorros de las fieras que se pelean en broma mostrando los dientes y las garras.

El embrujo del relato de Qipinngi, seco y esencial como la sucesión de los hechos y las cosas, reside en el sentido de la indefensa pequeñez que anima al autor y que hace aún más significativa la difícil conquista de la dignidad y el coraje. El mundo ártico está estupendamente evocado en su blancura y sus hielos, en los kayak que recorren las aguas heladas, en los animales —osos, focas, morsas— cazados y al mismo tiempo venerados como compañeros de viaje, o en la belleza de los icebergs y los

deslumbrantes espejos de agua que pone de relieve, por contraste, la extrema pobreza y rigor de la existencia.

La historia de Qipinngi es en primer lugar una historia dickensiana de infancia hambrienta y atribulada, agobiada por el hambre, «la peor de las cosas». Tras la muerte del padre, el niño vive con su madre y el nuevo marido de ésta, que les somete a un sinfín de brutalidades y privaciones; en una hermosísima página —una página de involuntaria y gran poesía— la madre, exhausta por las violencias y los padecimientos, coge de la mano a su hijo, lo lleva hasta el filo de un alto precipicio que cae a pico sobre el mar y quiere tirarse desde allí con él para acabar de una vez por todas, para ir allí donde «ya no se existe y ya no se siente nada».

En ese momento desaparece el mundo esquimal con sus mitos, su religión y sus dioses; en aquel helado y vacío azul no hay más que una infinita pena de vivir, no hay sitio para Silap Inua, el Ser supremo, la fuerza que impregna todas las cosas, ni para Arnaquáshaq, la diosa marina que vive en lo más profundo de las aguas custodiada por las focas, en ese fondo del mar en el que, igual que en el cielo, los esquimales sitúan la vida beata después de la muerte, mientras que bajo tierra está el oscuro infierno. Sobre aquel precipicio no hay más que sufrimiento, que hace que la vida parezca intolerable, y sólo el miedo del niño ante el abismo detiene a la madre, que vuelve con él a casa. En las páginas finales Qipinngi, que se ha convertido al cristianismo, dice que se le hizo raro abandonar de golpe los usos, las costumbres y creencias de siempre, pero en su relato ese mundo mítico, que dejó atrás con su bautismo, está todavía intacto.

Con la misma naturalidad con que describe un oso blanco, una foca arponeada que se hunde en el agua o a un cazador muerto y devorado por sus compañeros en un terrible invierno, habla del pequeño pinzón de las nieves que él mismo curó y se convirtió, como la madre que aleteaba contra las ventanas de la casa, en uno de sus «espíritus auxiliares», o bien habla acerca de otros espíritus auxiliares que sirven a los hombres, de las voces que resuenan invisibles en el aire, las criaturas monstruosas y fantásticas que emergen de las aguas, los animales que les roban el alma a las personas o la fabricación de los *tupilak*, una especie de animales que una vez

construidos adquieren vida y se ponen al servicio de sus constructores (y hoy constituyen un típico *souvenir* para los turistas).

El bautismo le confiere a Qipinngi una nueva identidad, que no anula a la precedente y ni siquiera le hace sentir escindido entre dos mundos, como a Knud Rasmussen, el explorador y escritor danés esquimal que hablando de los esquimales, en sus libros, a veces dice «nosotros» y otras «ellos».

Qipinngi oye las voces, lleva a cabo su aprendizaje de chamán, trata con sus espíritus auxiliares. Al comienzo la experiencia de lo sagrado es terrible, luego se acostumbra y el trato con los espíritus se hace tan familiar como el de los hombres con los animales. El contacto con lo que está más allá de la normalidad cotidiana turba el ánimo de Qipinngi, le insinúa una «nostalgia de casa», del regreso al mundo común.

El extravío interior de Qipinngi, su dolorosa extrañeza respecto a la realidad y la anomalía de su personalidad constituyen la premisa de su iniciación, una alteridad psíquica que le permite el acceso al éxtasis chamánico, del que vuelve, más entero, a la vida habitual.

La ceremonia del apagado de las lámparas, desde la infancia, más que darle confianza con un eros indistinto y aproblemático, le inquieta e inhibe, lo mantiene durante mucho tiempo lejos del sexo, al que llegará al final de su iniciación con el matrimonio.

Qipinngi distingue entre chamanes, brujos a quienes les compete la esfera del elemento mágico terrestre, y *tusaamalit*, los conocedores de las cosas sobrenaturales. El mismo no se presenta ciertamente como detentador de poderes especiales, sino como un modesto principiante. No comparte la posición esotérica de los chamanes que quieren conservar en el secreto sus conocimientos, sino que considera que éstos deben estar orientados al bien común y por consiguiente deben ser compartidos y comunicados. No hay en él chabacanería supersticiosa, sino un fuerte sentido de lo sagrado presente en todas las cosas y una generosa apertura a los demás —esas características que hacen del chamanismo, como escribe A. Quack en el *Nuevo diccionario de las religiones* dirigido por Hans Waldenfels, una religiosidad altruista, una salvaguardia del alma y de la vida frente a las fuerzas que las amenazan. Lo mismo que la poesía, ninguna religión está

del todo superada y abolida por religiones más complejas y elevadas, sino que ilumina algún aspecto de la existencia, que para afrontarlo requiere también una vuelta a ella. El Evangelio que Qipinngi aprende con el bautismo no hace callar al pinzón de las nieves, que continúa hablándole.

1996

LA CANOA Y LA MUERTE

«La hamaca pequeña / está vacía... en silencio / mira la luna alta sobre los rebollos /... el agua del río fluye hacia los rápidos / —¿fluye?—... las hojas caminan con el viento: / toda la selva se mueve. / También tu canoa / se mece en el río. / Sólo tú estás inmóvil / bajo la gran Piedra Negra. / Y yo que creía que todas las cosas / vivían sólo por ti...»

El desconocido autor de esta poesía a la muerte de una persona amada, probablemente un hijo muy joven, es uno de los tres mil piaroa, una población india que vive, aislada y separada de los demás grupos, en la América meridional, en la selva tropical que se extiende entre la Guayará y el Alto Orinoco. O por lo menos vivía en 1956, cuando Giorgio Costanzo conoció a los piaroa en el curso de una expedición al Amazonas en la que quedó fascinado por su reservada amabilidad, su destacada individualidad y sobre todo por su poesía, de la que tradujo y publicó, un año después, una pequeña antología. No sé si los piaroa existen todavía; Costanzo, por aquel entonces, constató su rápido proceso de extinción y previó que desaparecerían al cabo de treinta años; es posible que hayan sobrevivido, porque la vida, para bien y para mal, es imprevisible y en ocasiones escapa de los cálculos y las proyecciones matemáticas —es posible que tampoco Trieste desaparezca del todo dentro de pocos decenios, a pesar de lo que dicen los demógrafos, que sin embargo fijan inexorablemente cada cierto tiempo el año concreto de su fin, calculado en base al ritmo con el que descende su población. En cualquier caso una de las poesías, traducidas con intensidad y esquivia gracia por Costanzo, habla de un día en el que «la

gran Piedra Negra / lo será todo: / aplastará la cabaña /y a toda la gente piaroa».

La poesía citada al principio es una extraordinaria poesía sobre la muerte, sobre su irrepresentabilidad, sobre su radical mutilación, que llega al corazón y deja sin aliento. El poeta —acaso varios poetas, que confluyeron en un único canto— no dice nada acerca de su dolor, de sus afectos, de la persona que ha perdido. Expresa solamente el asombro frente a esas cosas que continúan existiendo, encantadoras e indiferentes: la luna, el fluir del agua, el susurro de las hojas mecidas por el viento, la oscilación de la canoa en el río. Nada revela tanto la pérdida de un individuo como la continuación de la vida en el mundo, que se aleja cada vez más de los ojos que ya no la pueden mirar.

Es el escándalo intolerable, la herida de la muerte que, como la de Filoctetes, el héroe griego abandonado en la isla de Lemnos, no puede cerrarse y sigue escociendo y apestando el aire. «Lo finito no soporta la finitud. Por lo menos lo humano finito», escribe Rossana Rossanda en su *Vida breve*, libro de rara intensidad escrito junto a Filippo Gentiloni. «Los ojos de un animal moribundo», prosigue, «tienen un estupor insostenible.» Desde luego, las cosas existen, y no sólo en la mente y en los sentidos que las perciben; «i robbîn», los objetos son, dice un proverbio milanés. La realidad hayla, está ahí, irrefutable. Pero las cosas adquieren sentido en la manera en que se viven y son inseparables de las personas amadas con las cuales y por las cuales se viven, y cuyo rostro —se dice en la *Conchiglia* [Concha] de Marisa Madieri— «se diluye en las cosas, confiándose a ellas», queda custodiado por ellas al mismo tiempo que custodia, que encierra en sí su significado. Cada una de las personas que amamos está entretejida en nuestra vida, es una parte de nosotros que contiene una parte del mundo; es un horizonte, en el que se colocan las cosas, que pueden quedar borradas si ese horizonte se desvanece, como quedan borradas las imágenes en una pantalla que se apaga.

Los hombres y las cosas de sus vidas —sobre todo los lugares— se compenetran y se confieren recíprocamente valor; algunos lugares se bastan por sí solos para hacernos compañía, porque contienen, como los círculos

en el tronco de los árboles, la existencia que se ha vivido en ellos y a las personas con las que se ha compartido esa existencia, contribuyendo a darle forma y sentido. Para los viejos, los lugares impregnados de su vida terminan por serles más necesarios que las personas gracias a las que esos lugares asumieron en el tiempo aquel significado.

El anónimo poeta piaroa podría decir por consiguiente también lo contrario, extraer confortación de la presencia de aquel río, de aquel viento, de aquella luna y aquella canoa, sentir y encontrar en ellos a esa persona amada, presente y viva como ellos, y sentir la continuidad más allá de la laceración. Los dos sentimientos no se excluyen, sino que se integran respectivamente, merced a ese privilegio de la poesía de estar más allá del principio de contradicción, privilegio que puede permitirle expresar en el mismo verso la felicidad y la desesperación, decir que la vida tiene sentido y al mismo tiempo que es absurda. Las filosofías, las religiones o las psicologías de alguna manera tienen que entender, interpretar, exorcizar o clasificar a la muerte, mitigar su anómala incomprensibilidad e irrepresentabilidad, encajarla en los moldes del concepto y de la mente, lo mismo que la desmesura del cielo queda encuadrada en el marco de una ventana. A diferencia de ellas, la poesía, que no por eso es superior o más profunda, se despreocupa de las consecuencias de sus propias epifanías, aun en el caso de que éstas puedan llegar a ser devastadoras para el orden de la vida.

Cabe que la muerte sea incluso benéfica y ahorre infinitas desolaciones a una vida inmortal; no en vano el Judío errante, en la leyenda, está condenado, como máxima pena, a la imposibilidad de morir. La existencia del individuo está constituida también por el resto de las existencias que le acompañan, y se ensancha hasta abarcar a quienes le han precedido y a quienes vendrán detrás de él; cada uno se apoya y al mismo tiempo recibe el peso de la solidaridad y la responsabilidad de la especie. Tal vez también nosotros, observa Giuliano Toraldo de Francia, seamos como las partículas elementales, que van continuamente más allá de ellas mismas, generando otras del seno de sí mismas y de las virtualidades que llevan consigo.

Pero todo ello no aminora el escándalo del sufrimiento y la muerte. El poeta piaroa, que tras la desaparición de una persona amada ha oído el susurro de las hojas y ha visto fluir el agua como si nada hubiera sucedido, ha captado para siempre un estupor indecible, el dolor de que el universo continúe como antes, alejándose del que muere, la cruel infidelidad e indiferencia de todo sobrevivir.

1996

ERASMO Y LUTERO: LA DISPUTA SOBRE EL LIBRE ALBEDRÍO

Dios, dicen las Escrituras, creó al hombre a su imagen y semejanza; Erasmo de Rotterdam, cristiano fiel y humanista irreductible hasta el extremo de haberse convertido en el símbolo mismo del Humanismo, cita con fervorosa adhesión esas palabras que celebran lo que para él era el sumo valor, la dignidad del hombre, puesta al arrimo incluso de la perfección divina. Como filólogo acostumbrado a descifrar con exactitud no sólo los textos antiguos, sino también los rostros de las personas, a Erasmo no se le escapaba lo difícil que era a veces reconocer los rasgos de Jesucristo en la bestial catadura de los hombres fielmente retratados por Bruegel o El Bosco; no se le escapaba cómo tanto la crueldad como el dolor, tanto el mal infligido como el sufrido por el hombre volvían precarias esas palabras bíblicas, en las que él creía. Ante los individuos bendecidos por la suerte con todas las virtudes del espíritu, de la mente y el corazón, con inclinación hacia el bien, y ante los individuos desfigurados desde el principio por la enfermedad, por la brutalidad de los sentimientos, por la monstruosidad y las inclinaciones infames, Erasmo se preguntaba cómo era posible, en esos casos, hablar de la justicia y la misericordia de Dios.

Erasmo plantea esta cuestión en su diatriba *De libero arbitrio*, en 1524; un año después Lutero le da una respuesta escueta e inexorable en su *De servo arbitrio*. La confrontación entre los dos textos y sus autores, cultural y antropológicamente tan distintos, constituye un momento central de un

debate que hizo época y que contempla el nacimiento y desarrollo de la Reforma protestante y —gracias a ésta, a la respuesta católica y a una nueva relación con el legado de la civilización clásica— del mismo mundo moderno.

De formas distintas y antitéticas, Erasmo y Lutero bautizan al mundo moderno y acaban siendo arrollados por su impetuoso y demoníaco desarrollo, que tiende a desembarazarse de los valores que dieron lugar a su nacimiento. Si el espíritu erasmista de búsqueda, laico y tolerante, es uno de los ideales de los que se adorna la modernidad, ésta destruye la sabiduría humanística y el equilibrio que Erasmo extrae de la civilización clásica y de su connubio con el cristianismo; en la nueva Europa no habrá sitio para el ideal clásico de sabiduría. Un proceso de secularización cada vez más difuso, típico producto de ese mundo moderno impensable sin el protestantismo, pondrá cada vez más en entredicho la religiosidad luterana y su absolutismo, mientras que la conciliación erasmista entre fe, razón y saber acabará por disolver, como observa Quinzio, las verdades religiosas en un posibilismo aparentemente liberal en el que la tolerancia es a menudo el rostro asumido por la indiferencia. Si los siglos que vinieron después parecen haber desmentido ambas arengas, de defensa y acusación del libre albedrío, ello no es óbice para que su significado no sólo permanezca, sino que se renueve continuamente y se vuelva a proponer, en formas culturales distintas, a cada generación, toda vez que —como la tragedia griega o la predicación budista de Benarés sobre el dolor— la disputa entre Erasmo y Lutero constituye uno de esos episodios que nacen de un momento histórico concreto y están culturalmente impregnados de él, pero trascienden la historia y la cultura de las que han surgido para afrontar las cosas últimas y plantear las preguntas esenciales sobre la vida y su significado o su absurdo.

El vínculo profundo con su época —y con los aspectos de ésta que pueden resultar lejanos a las generaciones sucesivas— es el signo de su universalidad, auténtica sólo cuando el individuo se sumerge en su propio tiempo asumiendo sus cargas y sus límites, mientras que quien pretende hablar desde un pulpito sustraído a la contingencia y la relatividad de la vida, sin mancha de su sudor ni de su sangre, no pasa de ser un vacuo

retórico. Jesucristo, que tanto para Erasmo como para Lutero es Dios hecho carne, no anuncia su Evangelio desde un cielo eterno e inmutable, sino desde la promiscuidad de la historia, con sus violencias, sus peleas y sus miserias.

Incluso la derrota, por lo menos parcial, de Erasmo y de Lutero es un signo de la perenne vitalidad de su contienda, ya que un pensamiento grande sigue animando las conciencias y la realidad sólo mientras no ha sido aceptado y por consiguiente, de alguna forma, fatalmente integrado y neutralizado por el mundo y sigue por tanto contraponiendo a la realidad, a las cosas tal como son, las cosas tal como debieran ser. La Cruz —venerada por ambos, aunque Lutero le reprochara a Erasmo que prefiriera la tranquilidad de los estudios— es el símbolo por excelencia de una verdad confirmada por un clamoroso fracaso, por una muerte humillante que Jesucristo padeció en soledad, casi abandonado hasta por sus mismos discípulos.

La cuestión debatida por Erasmo y Lutero hace referencia a la esencia del hombre, de su libertad y su destino; a su posibilidad o imposibilidad de salvarse sin la ayuda de la gracia divina. Ambos rechazan la tesis de Pelagio, tildada de herética, según la cual el hombre, redimido por el sacrificio de Cristo y por el bautismo, posee la salvación en sus propias manos y no tiene ninguna necesidad ulterior de la ayuda divina. Erasmo, como filólogo que exige una escrupulosa verdad del texto para el conocimiento de la verdad religiosa y que postula la unidad de ciencia y fe, se encuentra ante fragmentos de las Escrituras que parecen afirmar el libre albedrío y ante otros que parecen negarlo, y los afronta, interpreta, coteja y discute para desentrañar sus dudas y contradicciones. Aspira a conciliar a toda costa la gracia, cuya contribución le parece indispensable para la salvación, y la libertad de la razón y de la voluntad del hombre, sin las que éste, mero instrumento de una inexorable necesidad, sería moralmente irresponsable, indigno tanto de ser salvado como de ser castigado. Para Erasmo —que no por nada permanece fiel al catolicismo, a pesar de las denuncias de intolerancia autoritaria e inmoralidad formuladas contra la Iglesia y de la condena de sus libros en el Índice por parte de ésta—, la fe le

es necesaria al hombre, pero le son asimismo necesarias las obras, realizadas en libertad y responsabilidad; es necesaria la moralidad de las acciones buenas y justas.

Al objeto de encontrar una solución intermedia que no sea un mero compromiso, Erasmo se las ingenia como puede con múltiples distinciones y matices, afronta y sortea laberintos lógicos y teológicos que a su adversario, el «salvaje jabalí» de Lutero, le resultan sutilezas gramaticales. Si Erasmo matiza y distingue, Lutero —que se proclama bárbaro y balbuciente respecto a la maestría retórica del humanista— niega y afirma con nitidez, violencia y pertinacia. Inspirándose en San Pablo y en San Agustín y atacando a San Jerónimo —el santo traductor de la Biblia y símbolo para Erasmo de la conciliación entre cristianismo y clasicidad, amor religioso y amor filológico por la palabra— Lutero reitera, con una potencia en ocasiones prolija pero arrolladora, una única, monótona y terrible verdad: el hombre, por sí solo, no es nada más que carne destinada al mal y a la corrupción, esclavo del pecado y de la necesidad, irrefrenablemente inclinado a la maldad. El hombre por sí solo nada puede, está bajo el dominio de una Ley que le da a conocer y hace que se redoble el pecado y le impone unos mandamientos a los que debe pero no es capaz de atenerse, haciéndole por consiguiente todavía más culpable.

El hombre sólo puede salvarse gracias a la fe, reconociendo su absoluta miseria e invocando la misericordia divina; ninguna de las buenas obras que pueda realizar es susceptible de hacer de él un hombre justo y mucho menos de salvarle, porque todo lo que procede solamente de él no es más que el mal, aunque pueda parecer meritorio a la vista de los hombres. Al confesar su debilidad personal con acentos de conmovedor dramatismo, Lutero admite su propia turbación ante el escándalo del dolor que aplasta sin motivo a tantos inocentes, pero considera su turbación una debilidad carnal que es menester vencer y condena la pretensión humana de juzgar la acción divina cuando resulta injusta y cruel, según la medida de la moral y la justicia de los hombres. Dios está oculto, es irreductiblemente otro respecto a cualquier concepción humana. Si, como dicen las Escrituras, amó a Jacob y odió a Esaú ya desde que estaban en el mismo seno de su madre, no se le

pueden pedir cuentas de lo que a los hombres les parece una intolerable injusticia.

Las paradojas de la religión ponen en dificultades a ambos contendientes: Erasmo, al que le corresponde la tarea intelectualmente más ardua de conciliar la libertad humana con la necesidad de la gracia, no logra explicar cómo sin esta última pueda nacer en el hombre un primer paso hacia el bien y la misma invocación de la gracia; Lutero no consigue explicar qué sentido tiene su exhortación a arrepentirse dirigida a unos hombres que, si no han recibido la gracia, no pueden acogerla y, si la han recibido, no tienen necesidad de sus palabras.

Lutero, que admira sinceramente a Erasmo y declara su propia deuda cultural respecto al mismo, se proclama un ignorante a su lado, pero en la disputa el verdadero escritor es él: tiene la potencia expresiva, la fuerza sanguínea y plebeya e incluso esa desmesura y esa exasperación facciosa que son lógicamente insostenibles y a menudo humanamente antipáticas, pero de las cuales la gran literatura tiene necesidad para iluminar el abismo y el delirio de la existencia. Erasmo es docto, refinado, pero su afable elegancia corre el riesgo de hacer de él a menudo un retórico más que un escritor.

Erasmo ama la paz y ante los laberintos inexplicables de la fe —y antes aún, de la vida misma— prefiere venerar lo impenetrable manteniéndose a distancia. Lutero sabe que Jesucristo no vino a traer la paz sino la espada y, a pesar de su consternación ante los violentos desórdenes del mundo, sabe que son un signo de la verdad de la palabra divina, que vino a traer el escándalo y a sacudir el orden del mundo. Sus afirmaciones resultan inaceptables para quien considera que no es posible vivir sin creer en la libertad del hombre, pero incluso quien crea en la libertad moral del hombre no puede dejar de sentir la impotencia, la debilidad, la incapacidad de aguantar el choque de una vida injusta y cruel, el absurdo de tener que obedecer a un mandamiento inaudito como el que nos insta a morir. Y es Lutero el que se enfrenta con la potencia devastadora de lo que nos trasciende. Kafka pone de manifiesto cómo nos sentimos culpables hasta sin

haber cometido nada, cómo se percibe igual que si fuera una culpa la propia impotencia frente a la vida.

La insuficiencia o el fracaso se convierten, con independencia de cualquier voluntad e intención, en una acción o por lo menos en una condición culpable, como en ocasiones —a menudo— ocurre en la Biblia y en la tragedia griega. El sino —como ha puesto de relieve con extraordinaria potencia Aldo Magris en su obra fundamental sobre el destino en el mundo antiguo— amenaza con absorber también al juicio, porque el hombre parece nacer predestinado a la culpa que lo mancilla, y ello resulta intolerable a cualquier exigencia de libertad. Es verdad que, en los momentos más intensos —para bien y para mal— de la existencia, nos parece advertir dicho destino, la totalidad que nos abarca, engloba y determina, lo que no se puede querer ni elegir y se identifica con las experiencias decisivas de la vida, como cuando nos enamoramos y el amor nos llega no por nuestra voluntad, sino en obediencia a una ley profunda, que en ese momento nos trasciende y nos dice nuestra verdad. Esta gracia —incluso cuando es gracia y no maldición— es terrible y parece poner en peligro o negar la libertad y la responsabilidad humana. Heráclito identificaba el destino con el carácter, pero eso no hace menos inquietante la sombra que se proyecta sobre la libertad humana.

Tal vez haya aquí un límite objetivo a la comprensión humana, la incapacidad de comprender cómo la necesidad —esa necesidad que se advierte en algunos momentos fundamentales de la existencia— se concilia con la libertad, sin la que es inconcebible e inaceptable cualquier concepto del bien. Esa conciliación y la capacidad de advertirla significarían quizás la salvación y la felicidad; a veces nos da la impresión de captarlas, pero se escapan al intentar aferrarlas definitivamente en un concepto. A mí, por ejemplo, me pareció captarlas viendo durante un largo espacio de tiempo, junto a mí, a una persona que aceptaba la suerte que veía avanzar hacia ella, que aceptaba sin rebelarse la necesidad de la muerte, y al mismo tiempo la combatía hasta el límite de sus fuerzas, poniéndole difícil su avance para arrancarle cuanta más vida y gozo posibles. Los siete monjes trapenses que fueron asesinados por los fundamentalistas, en la Argelia de 1996,

aceptaron su suerte con una valentía absoluta, sin intentar esquivarla, pero diciéndoles al mismo tiempo a sus asesinos que no fueran a creer bajo ningún concepto que era voluntad de Dios el que la muerte tuviera que llegarles por sus manos; aceptaban la necesidad y al mismo tiempo se resistían a ella. Tendríamos que ser capaces, como estos hermanos, de aceptar la insondable parábola de los obreros de la viña y a la vez trabajar desde la primera hora.

El enfrentamiento entre Lutero y Erasmo es también un enfrentamiento acerca de la historia, acerca de su itinerario libre y obligado. Como ha escrito Noventa en páginas memorables, existe una desconcertante contradicción en el hecho de que el luteranismo funde la modernidad y contribuya asimismo al rigor moral, mientras que es la línea católica (que encuentra expresión también en Erasmo) la que funda —haciendo hincapié en el libre albedrío, en la importancia de la ética de la acción y la libre responsabilidad del hombre— los principios básicos de la conciencia moderna, de la ética y la libertad, a menudo por lo demás negándolos en el terreno práctico. Paradójicamente, principios inmorales producen rigor moral y viceversa.

Si miramos desde lejos el curso de la historia, estamos tentados a verlo como algo fatal, como algo que se nos antoja patético querer detener o modificar con intervenciones morales, de la misma forma que nos parecería patético oponernos con ideales o con medidas arcádicas, de idilio pastoril, al desarrollo tecnológico que ha ido asumiendo cada vez más, para Occidente, la apariencia del destino. Pero si atendemos a nuestra existencia individual, advertimos, con la misma ineludible concreción, el *quantum* de libertad del que ésta dispone; cada uno, si mira dentro de sí mismo, sabe bien cuáles son y cuáles han sido los límites de sus elecciones y sus acciones, pero también qué posibilidades estaban en sus manos y dejó perder por su sentido de la responsabilidad. Precisamente debido a que la razón, como sostenían los ilustrados, es una débil llamita en la noche, su valor es mucho mayor; es menester protegerla y no apagarla desde luego por coquetería con las tinieblas o el misterio. Si miramos hacia el futuro, justamente porque nos damos cuenta de lo fuertes que son las presiones que

tienden a encauzarlo por una vía obligatoria, no nos queda más que seguir siendo ilustrados, ajenos a toda retórica del progreso, pero irónicos, humildes, empedernidos partidarios de la fe en la razón, en la libertad y la posibilidad de incidir, por supuesto que con modestia, en el curso del mundo y trabajar por un progreso real de la humanidad.

Erasmus no es el conciliador y superado humanista que nos sugiere la oleografía. Hay un momento en el que se eleva quizás por encima de Lutero, cuando habla de la arcana sensación instintiva que le induce a no creer en la lucha, en la polémica, en el enfrentamiento en el que pone todo su empeño. Con todo lo humanista y hombre de diálogo que es, Erasmo siente que éste —si no se basa en una previa afinidad electiva o en una sustancial cercanía de puntos de vista, que entonces lo hacen superfluo— es vano. El filólogo y polemista que cree en la razón y en la palabra advierte que lo esencial se decide antes de la palabra, en las móviles e inaferrables profundidades de la vida que acercan y alejan inexorablemente a los hombres; se da cuenta de que en el diálogo se convence sólo a quien está ya convencido y de que el destino de la palabra y la razón es equívoco. Esta conciencia —para quien, como Erasmo, cree humanística y racionalmente en la palabra— no es menos trágica que la visión luterana del pecado. La grandeza de Erasmo estriba en su simbiosis de fe e ironía, que se ayudan una a la otra respectivamente y ayudan a vivir. La reticencia, la elusión, la irónica sonrisa de Erasmo son la expresión de una amabilidad que conserva incluso cuando se asoma a la nada —y son la expresión de la extraordinaria fuerza de quien, aun sabedor de la vanidad de su raciocinio, no deja de perseverar con tenacidad en la razón, porque se niega a creer que esa nada sea la verdad definitiva.

DISIMULO Y VERDAD

En el año 1641 un reservado y elusivo secretario de un príncipe publicó en Nápoles un pequeño tratado que, casi tres siglos más tarde, sería desempolvado y arrebatado a las zarpas del olvido por Benedetto Croce. Aquel breve texto, que oculta su densidad tras un tono leve y afable —con la discreción de la verdadera inteligencia, que se siente siempre en desajuste con la ambigüedad de lo real y la complejidad de toda existencia— se titulaba *Della dissimulazione onesta* [Del honesto disimulo]; su autor, Torquato Accetto, se había puesto a escribir movido por la nostalgia de una vida sencilla e inocente y la melancólica conciencia de la inevitable malicia de la existencia, que torna tan precaria cualquier sencillez y tan indefensa cualquier inocencia. En la torneada e inquieta arquitectura de su prosa, transparente e insondable como el agua limpia pero profunda, parece haberse insinuado la espléndida y desmigajada realeza de aquella ciudad de Nápoles que amaba Torquato Accetto, la majestuosidad de una historia secular estratificada y agrietada en las decoraciones de los palacios, la línea curva de sus ensenadas marinas y de sus cúpulas, la sucesión de los imperios y su mezcla de vida y de muerte, un gran teatro del mundo en el que cada peripecia humana, y la propia ineluctabilidad del destino, parecen un breve papel representado conforme a un designio divino.

Nacido en las postrimerías del siglo XVI y autor también de unas rimas, Accetto fue secretario de los duques de Carafa: un cargo que la literatura de su tiempo considera a menudo como «feliz», el privilegio de quien conoce los secretos de su señor y subordina a la salvaguardia de éste su vocación

literaria. En el desempeño de esas funciones el escritor experimenta la humillación del intelectual sometido, pero se inicia asimismo en la impersonalidad y los poderes de la escritura, en esas revelaciones que conceden solamente las palabras, su secuencia, sus asonancias, sus concatenaciones. El secretario es el escritor que pone su arte creativo y combinatorio al servicio de los sueños, de los caprichos, de la grandeza o banalidad de otros.

Pero al transcribir lo que otros le dictan, el secretario aprende el secreto de cada una de sus escrituras. Escribir es siempre transcribir; del mismo modo que el amanuense medieval copiaba un texto antiguo, todo escritor transcribe un texto escondido e inaferrable, el libro indecible de la vida, las palabras grabadas en las cosas, en la nervadura de una hoja o la polvareda de los acontecimientos, las verdades captadas al vuelo y por casualidad en la frase de alguien o en la expresión de un rostro, un gesto o una sombra en una cara que desvelan una dimensión desconocida de la existencia, una historia ejemplar acaecida a un amigo. Tal vez lo que distinga al verdadero escritor, por pequeño que éste sea, es la conciencia de no ser autor o creador, sino un casual contenedor o un atento verbalizador de las epifanías que recibe en don. Con todas sus cancillerías y sus secretarios, el Barroco, esa civilización que sabía que el único creador posible era el eventual Dios del universo, captó esa esencia de la poesía, con un sentimiento que es nuestro y que impregna la resignada grandeza de Borges.

Del honesto disimulo, observaron en su día Giorgio Manganelli y Salvatore Nigro, es el resultado de un sinfín de tachaduras, omisiones y podas de un texto originario, que por lo demás el propio autor, en su dedicatoria, declara haber reducido a una tercera parte, exponiéndose a suprimirlo por completo, a fuerza de enmiendas. Torquato Accetto invita a los lectores a reconocer las cicatrices de esos cortes postulando una literatura como cancelación, supresión, no-dicho, silencio.

Pero el escritor barroco exorciza el silencio, porque su literatura no es el soliloquio del arrogante o infeliz vacío interior, tan amado luego por los románticos, sino que es en cambio «conversación civil», diálogo de la interioridad con el mundo, en el que el individuo descubre su propia verdad

y la de los demás, aprendiendo a respetar una y otra. El honesto disimulo cubre momentáneamente la verdad para protegerla de los malentendidos y las deformaciones, para impedir que se manifieste de forma inoportuna, dando a entender entonces falsamente lo que no es, que se convierta en impertinencia indiscreta o fanatismo intolerante, faltando a la caridad hacia los demás o poniéndose ingenuamente a su merced.

La simulación es falsa, finge y opina lo que no es; esa cultura de hoy que celebra la simulación, las máscaras que no cubren nada y los sistemas de comunicación que no tienen nada que decir, es un arcadismo pastoril, que se hace la ilusión de que entre tanto torbellino y congreso literario la vida fluye ufana e inocente como en el Edén, inmune a la violencia y al mal. Accetto ama la inocencia y la edad de oro, el instante y la eternidad en que la verdad pueda resplandecer sin velos, pero sabe que nadie vive en el paraíso terrenal y que la existencia es también milicia contra la malicia que anida en ella, como enseñaba Gracián, el jesuita barroco. Quien ignora la complejidad y los conflictos de la vida, y se imagina una realidad enteramente idílica y de estilo desenfadado, se expone a sí mismo y a los demás al atropello y al engaño, y termina por ser víctima o incauto cómplice de quienes abusan inmoralmemente de su poder, porque no se da cuenta de que abusan.

En las páginas de Accetto no encontramos ninguna reconvención, sino la desenvuelta levedad del espíritu clásico, al que la conciencia de la ambivalencia de las cosas no quita la benevolencia y el placer, y sí hallamos en cambio la libertad del cristiano, que ama el mundo sin apartar o velar sus rasgos inquietantes. Su libro es en el fondo un comentario de la palabra evangélica, que exhorta a ser prudentes como serpientes y sencillos como palomas. La cultura clásica, con su pasión por la totalidad y la distancia, es sobre todo la capacidad de comprender esa palabra de Cristo: la aguda conciencia de la ambigüedad de la vida, del mal que estamos siempre expuestos a infligir y a sufrir, hace auténtica y profunda la sencillez, da generosidad y fuerza al amor, dispone a acoger la gracia de la existencia y a abandonarse a su juego. La ironía vigilante protege el encanto, permite ser

infantiles sin estar infantilizados y rehuir las insidias sin ceder al fatigado cinismo del decepcionado de profesión.

La ambigüedad no se puede ni acariciar ni rechazar; está en las contradicciones de las cosas y de nuestro ánimo y el único modo de adecuarnos a ella es intentar desentrañarla aun a sabiendas de que no lo conseguiremos, sin complacernos melindrosamente en ello y sin obtusos desdenes. Quien está en la precaria frontera del orden conoce abismos que le son desconocidos a la banalidad estereotipada y mecánica de la locura, a la monotonía repetitiva y egocéntrica del excéntrico, del estafalario, del previsible y aburrido gracioso incapaz de escuchar a los demás. El honesto disimulo se mueve en esas lindes y quien indaga en ellas está pendiente de hacer el uso estrictamente necesario de él para no herir y no ser heridos; lo usa como tutela y no en detrimento de la pureza del corazón. Es mucho más sutil que los unilaterales teóricos del poder que, en las grandes cortes del siglo XVII, aprenden y predicán el cinismo absoluto, la ficción total. Su arte es más sutil, porque, viendo a los hombres como corderos en medio de los lobos, no olvida la prudencia de la serpiente, pero tampoco la sencillez de la paloma.

Los filósofos, desde lo absoluto de sus sistemas, han denigrado a menudo a los moralistas, perplejos escrutadores de las costumbres y los secretos pliegues de la acción. Schleiermacher, teólogo y filósofo romántico, despreciaba a Knigge, barón jacobino autor de un minucioso tratado acerca de las distintas formas de comportamiento. Pero Schleiermacher anunciaba también con intrepidez el advenimiento de una vida pura y beatíficamente desligada de toda ley y esa inocencia, añadía, somos nosotros, nuestra joven generación, los que la inauguramos.

El moralista barroco exhorta a no caer en esa ridícula presunción, a no creer que se esté continuamente llamados a anunciar un nuevo verbo y a dudar de estar en lo cierto, a advertir irónicamente la vanidad de cada uno. En la soledad de su cancillería provinciana de Andria, que le hacía padecer lo suyo, Accetto no pierde nunca de vista el sentido de sus límites; no cede a los halagos del aislamiento, que con frecuencia le hacen concebir al solitario, desconocido para el mundo, la ilusión de considerarse depositario

de una verdad confirmada por el martirio de la injusticia que padece. Uno puede también ser objeto de un agravio y estar sin embargo agravando, sin que ninguna de las dos cosas justifique a la otra.

Como indagador de las costumbres, Accetto posee ese «no sé qué de más» respecto al análisis social reivindicado por otro moralista barroco, Virgilio Malvezzi: la mirada que, al escrutar el tiempo y la historia, capta una verdad que los trasciende. La poesía barroca —escribe Giovanni Getto, su gran intérprete— es poesía de las cosas que están sujetas a no durar. De esa forma Accetto amaba en la belleza de una rosa y de una cara de rosa el disimulo del desmoronamiento y la caducidad de esa gracia y sugería disimular asimismo un poco también con uno mismo, cuando el ansia apremia, dar un paseo fuera de sí y concederles un poco de sueño a los pensamientos cansados de uno, cerrando durante un rato los ojos al conocimiento de la propia suerte. La estrategia consciente no impide, sino que favorece el alivio y el abandono.

EL CÁLIDO OTOÑO DE NINON DE LENCLOS

El infierno de las mujeres es la vejez, decía La Rochefoucauld en un ocurrencia opinable, ya que son más bien en general los hombres los que se encuentran todavía más indefensos y perdidos cuando la edad, los achaques y la soledad les llevan a los márgenes de la vida lo mismo que frágiles objetos caídos al suelo que una escoba arrincona.

La máxima del gran moralista francés no es desde luego una excepción, sino antes bien la expresión de una difusa falta de galantería en relación al otoño femenino. Es más, éste es anticipado a menudo en medida en ocasiones ridícula, como con una secreta complacencia al advertir cuanto antes los signos de la decadencia, al recordar precozmente a la flor su destino de inmundicia. Esta actitud es con frecuencia ambigua; en la danza macabra, el justo aviso dirigido a la falaz grandeza terrena y la dolorosa ternura hacia la vida fugaz se mezclan con la acritud del moralista que está encantado de saber que esos goces que a él le están vedados, la magnánima belleza de un rostro y de un cuerpo, están condenados a perecer.

Incluso algunos grandísimos escritores enamorados de la vida y de las mujeres son a menudo pesados sin darse cuenta cuando se trata de la edad de éstas. De Madame de Rênal, en *Rojo y negro*, Stendhal dice que representaba tener treinta años pero era todavía más bien hermosa; también la edad de la Mariscala de Hofmannsthal, en *El caballero de la rosa*, es inferior a la que se adaptaba con más justeza al aura del no obstante espléndido declive que envuelve al personaje, a su apasionada despedida del amor. El catálogo de estas precoces jubilaciones de la vida, en especial

de la erótica, decretado por los hombres en relación a las mujeres es amplio e incluye a muchos escritores, grandes y modestos, ilustres y desconocidos. La palma se la lleva tal vez Kanitz, un profesor alemán que exploró el siglo pasado las impracticables montañas y valles de Bulgaria y escribió, refiriéndose a las campesinas búlgaras, que nadie podría reconocer en una mujer casada y exhausta de veinte años a la muchacha de tres o cuatro años antes.

Desde luego que en el pasado las condiciones sociales, en especial las de las clases pobres y embrutecidas por la fatiga, hacían envejecer antes a los hombres y sobre todo a las mujeres, a menudo doblemente cargadas de trabajo, y ninguna medicina cosmética podía acudir en su auxilio, como hoy, con complicadas sofisticaciones. Pero en esas expeditivas sentencias de bien comido prodigadas a la belleza femenina había y hay con frecuencia una torpe relación con el tiempo y con su transcurso: la incapacidad de entender que el tiempo —sobre todo el de la existencia compartida, vivido en el amor, en la amistad, en los vínculos afectivos de distinta índole— no sólo quita sino que también aporta, como la ola de un río, que arrastra más allá pero también trae nuevas cosas.

Un rostro, con los años, se vuelve también más intenso, se enriquece de significado; un cuerpo amado durante mucho tiempo encierra más seducción, más acicates. Claro, antes o después llega el derrumbe del que habla Gozzano, pero, desgracias y enfermedades aparte, llega más tarde de lo que se cree. Junto a los afirmadores de la fugacidad están también, en la literatura, los grandes cantores de la duración del encanto femenino, grandes historias de pasiones maduras y seniles, de longeva seducción. Guimarães Rosa, por citar un solo ejemplo entre otros muchos, ha contado una espléndida historia de amor y deseo por una mujer entrada en años, la *Historia de Lelio y Lina*, uno de los relatos incluidos en *Cuerpo de baile*.

Una de las personas más cualificadas para refutar la máxima de La Rochefoucauld era por lo demás precisamente la amiga que se la había oído decir, Ninon de Lenclos, la maestra de seducción y de artes amorosas de la que se decía que tenía todas las virtudes —puesto que era fiel a sus amistades, culta, de firmes propósitos, libre de servilismos en relación con

los poderosos, desinteresada, generosa— menos una. Destacado personaje de la vida social y cultural de la Francia del siglo XVII, de los salones en los que filosofía, literatura y galantería se fundían hasta formar una única atmósfera, Ninon de Lenclos pertenece a las crónicas mundanas pero sobre todo al mito, como corresponde a una diosa del amor; lo que de ella se sabe es incierto y al mismo tiempo perentorio, y ha pasado a la posteridad por medio de una carta de Voltaire y de algunas anécdotas, transmitidas a través de testimonios de ilustres representantes del gran siglo o de algún escrito suyo de incierta atribución o verosíblemente apócrifo, como sus presuntas cartas al marqués de Sévigné.

Voluble en el amor y constante en la amistad, Ninon de Lenclos cuenta entre sus amantes a algunos de los más sonoros nombres de la historia de Francia, de Coligny a Villarceaux, del marqués de Sévigné al mariscal d'Albret, de Gourville a Jean Banier pasando por el gran Conde, el genial caudillo que, según una anécdota relativa a su relación con Ninon, destacaba quizás más en las batallas de Marte que en las de Venus. Lectora de Montaigne ya a los diez años, Ninon era una mujer culta que ponía todo su cuidado para disimular discretamente en la levedad la profundidad de sus lecturas, de las que no le gustaba ostentar. Su salón, al que asistían poetas y filósofos, era un pequeño Hotel Rambouillet, un centro de vida mundana pero también cultural. Scarron le pedía consejos para sus novelas, Molière para sus comedias y Fontenelle para sus diálogos; en el círculo de sus protegidos, protectores y amigos se encontraban Corneille, Saint-Évremond, Racine, Boileau o La Fontaine; todavía le dio tiempo de echarle una mano a un jovencísimo Voltaire.

Ocurrente y ajena a cualquier cursilería, tenía según sus amigos un carácter auténtico, propio para la seducción pero también para la formación de las personas que le rodeaban. Con su cutis blanco, la móvil fisonomía de su rostro y el dibujo perfecto de sus grandes ojos negros, Ninon —decía Guyon de la Sardière— era hermosa y siguió siéndolo siempre. Su leyenda está ligada en efecto a la inmarcesibilidad de su encanto; no ocultaba sus años, toda vez que, según la tradición, a los cincuenta parecía como si tuviese veinticinco. Pero su *charme* no estaba ligado a una ficción de

juventud, como un rostro rehecho después de un estiramiento de la piel, sino que perduraba incluso con las señales de los años, si hay que hacer caso a lo que decía el abad Chaulieu, que sostenía que entre sus arrugas se escondía el amor.

No sólo la Historia, como dice el presunto manuscrito del siglo XVII citado por Manzoni en *Los novios*, sino que también Eros constituye una guerra ilustre contra el tiempo. Tres generaciones de marqueses de Sévigné se enamoraron de Ninon: Henri cuando ella tenía treinta y cuatro años, su hijo Charles cuando ella tenía cincuenta y el nieto cuando tenía setenta y seis; a los setenta inflama al barón Banier, hijo del general sueco del mismo nombre. Su mito alcanza su ápice más alto en un episodio que algunos —en realidad bastante pocos— ponen en entredicho y que pasó a convertirse en el símbolo de su vida: cuando Gedoyne, a sus treinta y dos años, se infatuó de ella, Ninon le rogó que esperara tres meses. El enamorado obedeció, un poco asombrado por cuanto Ninon, incommovible en sus negativas, no acostumbraba a escurrir el bulto si decidía que sí. Cuando, una vez transcurridos los tres meses y después de ocurrido lo que debía ocurrir, él le preguntó el motivo de su dilación, Ninon le respondió que la semana anterior había cumplido ochenta años y había querido concederse la coquetería de un amor consumado tras ese respetable umbral.

La medida de una relación sentimental de Ninon, su eternidad de amor, parece que fue de tres meses. Pero Ninon, como no explotaba nunca el eros para sacar de él una ventaja social o económica, no se envanecía en lo más mínimo de sus conquistas, sabedora de que todo envanecimiento es estúpido y de que es siempre insensato vanagloriarse de lo que sea. No sobrevaloraba, sino que casi despreciaba el amor y el sexo, aun sabiendo disfrutar de ellos; los consideraba un instinto ciego, que proporciona un placer breve y modesto y que, envuelto en falsa sublimación y *pathos sentimental*, trae aparejado a menudo el mal y el dolor, disfrazando el más mezquino y abusivo egoísmo tras la retórica de la pasión.

Ninon creía en la amistad, no en el amor; era a los amigos a los que permanecía fiel aun en los momentos más duros, y si socorría a un amante o un ex amante en apuros, lo hacía en nombre de ese desinteresado

sentimiento de amistad que había quedado entre ellos independientemente de la infatuación erótica o a pesar de sus engaños y autoengaños. Su pesimismo acerca del amor y su fe en la amistad se inscriben en una típica tradición francesa que, desde las grandes novelas a determinadas grandes películas, ha expresado frecuentemente ese desencanto respecto a las relaciones eróticas y esa confianza en la solidaridad fraterna. Pero si fue una amiga de confianza, Ninon no tuvo que ser una madre muy atenta, pues se vio obligada a rechazar a un hijo suyo que se había enamorado de ella porque no sabía que era su madre y porque por lo tanto no la había visto nunca. Esta repulsiva frigidez en lo tocante a un sentimiento esencial como es el amor hacia los hijos revela la esterilidad no sólo de Ninon sino en general de aquella sociedad y de su cultura.

Pero, dejando aparte esa carencia fundamental, en la ligereza de Ninon hay una melancólica y firme moralidad que le prohíbe hacer comercio con un cuerpo que todos se disputaban y con un alma igualmente disputada por jansenistas y molinistas, que querían convertirla, y que la induce a denunciar las injusticias padecidas por las mujeres. Virtuosa como Catón y sabia como Epicuro, según reza un epigrama, Ninon parece buscar en la frivolidad un refugio a la desolada profundidad de la vida. La época le favorece: algunas décadas más tarde la cultura francesa se asomará a un vacío de disolución y anonadamiento, al que Madame du Deffand, de una genialidad muy distinta pero igualmente experta en la guerra con el tiempo, servirá de extraordinario emblema. Ninon no puede conocer todavía ese radical libertinaje intelectual; su escepticismo religioso no la induciría nunca a la vulgaridad de la Mariscala de Luxemburgo que, al leer la Biblia, se confesaba escandalizada de que el Espíritu Santo escribiera tan mal. Ninon no le tiene miedo al vacío ni a la nada, sino a la melancolía de la vida, y para distraerse le bastan las galanterías, como las conchas a los niños y a ciertos pueblos de algunas islas remotas.

Sus cartas presumiblemente apócrifas al marqués de Sévigné le atribuyen no sin criterio un pesimismo desencantado que es la premisa de la moralidad. Las cartas —dejando aparte su abismal distancia poética— constituyen una especie de novela epistolar del género de *Las amistades*

peligrosas: una dama da avispados y cínicos consejos a un caballero sobre la táctica a seguir para seducir a otra mujer y al final acaba siendo víctima de su juego, es ella la que se enamora del hombre y queda expuesta a las penas del amor. A menudo descontadas y en ocasiones ordinarias, en esas cartas resuena sin embargo no sin agudeza la gran narrativa francesa, cuyo ápice está representado por *Las amistades peligrosas*, que analizó despiadadamente la pasión amorosa, no ya poniendo el cerebro en el lugar del corazón —como a veces se ha dicho en tono de reproche— sino captando todo el tormento, la nostalgia y la intensidad de la pasión del corazón a través de un análisis riguroso y desencantado, de una exactitud geométrica, sin cuyo concurso no se pueden sondear los abismos del corazón y no queda más que un falso y enfático sentimentalismo.

La mujer imaginaria que escribe las presuntas cartas de Ninon desenmascara la deleznable sublimación con la que el egoísmo erótico disfraza a menudo sus abusos y camelos, la retórica de la pasión irrefrenable y de su arcano fatalismo, con la que quien miente y se comporta sin respeto con el otro justifica su propia violencia atribuyéndole una aureola titánica, poniéndola a cuenta de una misteriosa ley superior de su corazón, que la haría necesaria. Sanamente atentas a la materialidad del amor y remisamente sensibles, a pesar de su cinismo inmoral, a su profundidad espiritual real, las cartas defienden a esta última de las mistificaciones que la tergiversan con la pretensión de hablar en su nombre e inducen a convencerse de que se ama incluso cuando no se ama al otro, sino sólo a la propia infatuación de uno por el otro, del que no se quiere su bien, sino únicamente la satisfacción propia.

Mucho tiempo después, y con una potencia poética bien distinta, Tolstói escribirá en su *Sonata a Kreutzer* páginas memorables acerca del falso ennoblecimiento sentimental de la prepotencia y la posesión sexual. De la misma forma la *cocotte*, melancólicamente sabedora de que el amor es una guerra en la que hace falta estar armados, desmitifica el culto de la transgresión e imparte una lección moral todavía válida.

El sexo, se dice en las cartas, es como el dinero: buen sirviente y pérfido amo. Ninon habría tenido el derecho de decirlo, porque debió vivir

presumiblemente conforme a esa sentencia. Pero ni siguiera eso basta para dar la felicidad, puesto que Ninon, serena a pesar de todo en la enfermedad, llegó a decir que si de joven le hubieran mostrado la vida que le esperaba se habría ahorcado. Pero no es poca cosa, con esa desolada conciencia de su existencia, haber llegado en cambio a los noventa años (según otros sólo a los ochenta y cinco) y haber desmentido tantas veces el dicho de su amigo La Rochefoucauld sobre la vejez de las mujeres.

1992

LINNEO Y LA DIVINA NÉMESIS

En el año 1735 Linneo, en una visita a un jardín de Hamburgo, anota en su cuaderno el epígrafe escrito a la entrada: «No hagas ningún mal y no serás víctima tú de ninguno, como el eco que te devuelve tu propio grito en el bosque». Es el año en el que publica su primera edición del *Systema Naturae*, la gran clasificación que lo ennoblecerá y hará de él un símbolo de las ciencias naturales, un escritor del que Rousseau decía, refiriéndose en especial a su *Philosophia Botánica*, que había sacado más provecho que de cualquier otro libro de moral. Los grandes moralistas, capaces de escrutar a fondo la vida y su anarquía, están acosados por el demonio del orden, de la pasión por catalogar y definir; esta pasión de totalidad está abocada a la derrota, porque ningún sistema puede ponerle por completo las bridas a la imprevisible irregularidad de la existencia, pero solamente el lúcido y geométrico amor por el sistema permite comprender de veras la originalidad de la vida, el resto que siempre queda respecto a la ley.

Es la enciclopedia, con su riguroso orden alfabético y su catastro, lo que evoca la imagen caótica y proliferante de la realidad; quien coquetea con el desorden y se da ínfulas confusas, desparramando los papeles sobre la mesa para dar una impresión de genial desarreglo, es un retórico inocuo y bienintencionado, lo mismo que quien exhibe su distracción o su juventud disoluta, y difícilmente podrá comprender lo verdaderamente demoníaco de la existencia.

No le faltaba razón a Rousseau al ver en el gran botánico sueco a un maestro de moral, o sea de procedimientos conceptuales que educan el

pensamiento para penetrar en la ambigua y poco fiable multiplicidad del mundo, por mucho que otro botánico, Siegesbeck, acusara a Linneo de inmoralidad por haber elegido los caracteres sexuales de las plantas como elemento base para fundamentar su clasificación, invitando así a los jóvenes estudiosos de estambres y pistilos a fantasías licenciosas. Pero Linneo no amaba solamente el orden en el mundo vegetal; aquella inscripción de Hamburgo le impresionó porque establecía en el ámbito de la moral —en el reino del bien y del mal, de la libertad humana para elegir uno u otro comportamiento— una ley inexorable y rigurosa como la que rige en el mundo físico.

Según Linneo, que fue un profundo creyente, el hombre es libre de cometer o no el mal, pero, una vez cometido, se pone en marcha —según su «físico-teología» o «teología experimental»— un inevitable mecanismo de causa y efecto, semejante al que hace que la sequedad genere aridez en el terreno o que beber un veneno traiga aparejada la muerte. Linneo denominaba también a esta ley «Némesis divina», aludiendo con este término a un proceso regulativo que, en la naturaleza, interviene para contrarrestar todo exceso y restablecer el equilibrio.

Némesis divina es también el título de una obra singular de Linneo, que durante mucho tiempo permaneció inédita. La escribió en parte en sueco y en parte en latín, para admonitoria edificación de su hijo, que él, monarca de los naturalistas, habría llamado a sucederle en 1763 en su cátedra de botánica de la Universidad de Upsala, aunque el hijo no anduviese ni mucho menos sobrado de talento en esa disciplina. La *Némesis divina* — que le gustó a Strindberg, aunque sólo podía tener un conocimiento parcial de ella— es un libro sombrío y poderoso, en el que el genio del sistema construye una torva y perfecta economía de la existencia. Recogiendo y volviendo a contar historias sacadas de la Biblia y los clásicos, de la vida de la corte de Suecia, el ambiente académico sueco o las crónicas locales de sucesos, Linneo quiso demostrarle a su hijo, igual que se demuestra un teorema, que al mal cometido le sigue indefectiblemente un castigo.

Esos papeles, destinados a un uso estrictamente personal, debían permanecer inéditos, porque Linneo da nombres y apellidos de las personas

de su mundo, y a menudo de personas de alta posición, y menciona sus ruindades y transgresiones. La realidad no es avara con nadie ni en lo tocante a ejemplos de infamia ni en relación con acontecimientos luctuosos y no lo fue tampoco con Linneo. La Biblia le suministraba ejemplos de violencias y venganzas, de infamias y también de la cólera vengadora del Señor, historias no menos truculentas y feroces se las ofrecían el repertorio clásico, el campo sueco, con la dureza y la elementalidad propias del mundo campesino, y sobre todo la crónica política sueca en un período tan turbulento como aquél, en el que proliferaron las luchas entre el poder real y la nobleza y entre el partido filoaristócrata de los «sombreros» y el burgués de las «gorras»; un período de guerras —desde las de Carlos XII a las guerras contra Prusia—, de trastornos sociales y golpes de Estado, conjuras, ejecuciones capitales y bancarrotas.

En aquella multiplicidad de la vida insidiosa y corrupta, Linneo se movía como entre las variedades de las plantas, persuadido de que los destinos humanos se desarrollan según una gramática concreta y de que cada hecho, lejos de ser casual y excéntrico, tiene un valor tipológico general, como la hoja conservada en un herbario. Su genio visual, acostumbrado a captar los mínimos pormenores y a discernir entre los que son significativos y ejemplares y los que no lo son, atrapa los tétricos episodios de la tragedia que, como dice en el epígrafe de un párrafo suyo, la naturaleza representa incesantemente.

Un adúltero muere a años de distancia de su pecado ahogado en el cieno en el que ha resbalado, esposas infieles fallecen corroídas por cánceres de útero u otras horribles enfermedades; el conde Cronhielm mata a un campesino, que tropieza con él distraídamente en un lago helado, el mismo lago que se lo tragará algunos años más tarde al romperse el hielo bajo sus pies; el presidente de una comisión militar inicua es víctima de una parálisis facial y uno de sus miembros «más alegres y joviales» muere de melancolía; Melander, profesor de teología en Upsala, se queda paralizado mientras está abogando a favor de una injusta asignación académica; varios sanguinarios generales y almirantes bombardean ciudades y acaban siendo víctimas de muertes violentas, madres solteras ahogan a sus recién nacidos

y terminan sus días en el patíbulo o atropelladas por una carroza, y suertes no mejores les están reservadas a sus seductores. Casi imitando a su rival Buffon, el sistemático Linneo se detiene en el comportamiento de esos animales de los que, como dice su sistema, forma parte el hombre. Como les ocurre con frecuencia a los científicos, también a Linneo le es fácil que le salgan las cuentas; basta saber esperar, como él, para constatar el infortunio que le estaba reservado al malhechor —cuando menos la inevitable muerte, que es por cierto un castigo no desdeñable. Por lo demás, la proporción entre delitos y castigos es rigurosa: una dama que propinó una bofetada inmerecida a una criada se rompió un tobillo bajando una escalinata.

En esos fulminantes apólogos impregnados de horror a la vida, Linneo es un gran escritor que condensa en pocos rasgos, lacónicos y esenciales como las sagas, el desenlace de un destino, pecar, robar, matar, morir. Como en la sombría fatalidad que domina las sagas nórdicas, en lo épico de estas historias el individuo es también idéntico a su sino, el carácter y el destino no son separables. La realidad de Linneo es el tétrico y visionario mundo escandinavo, que fascinaba a Strindberg y fascinará luego a Ingmar Bergman; un paisaje de habitaciones oscuras, trajes antiguos y pesados, hombres silenciosos y muertes solitarias. Los nombres de sus personajes, que a menudo dan el título a sus historias respectivas, se suceden y silabea como el sonido de la Necesidad y la Melancolía: Norrelius, Bentzelia, Brahe, Horn, Buscagrius, Jaensson, Grubbe, Julinschöld, Kanutius, Krabbe, Kyronius. El horror a la existencia —ese horror que Linneo expresó describiendo la furia destructiva de los insectos— va acompañado de una sed de justicia que hace de él un vengador de los siervos y siervas víctimas de sus señores, pero el amor al sistema y la obsesión bíblica de la venganza a lo largo de las generaciones inducen al científico a demostrar su tesis constatando, satisfecho, que el culpable que murió indemne recibe al final su castigo en el atroz fin de sus hijos y nietos: Una cantinela a la que le tiene mucha afición es el dicho latino que reza que, ya que el cerdo ha pecado, los cochinitos tienen que llorar. La religión es exactamente lo contrario de la superstición profesada por este gran científico y escritor; la

religión es lo que trasciende a lo existente y rechaza la ley del matadero, es la protesta contra el gemido de esos cochinitos. Para Linneo las infelices víctimas de un infortunio son delincuentes justamente castigados; la fe promete en cambio redención a los últimos de la tierra, a los que mueren en el barro y el sufrimiento. Linneo veía sólo lo que sucedía, los procesos de la naturaleza, y aunque experimentara por ellos un secreto horror —a pesar de las festivas excursiones botánicas que realizaba con sus estudiantes, celebrando a despecho de sus colegas un verdadero triunfo cuando encontraba una nueva planta—, tenía que afirmar que la ley de aquellos hechos era acertada. Si una causa produce inexorablemente un efecto, del efecto podemos remontarnos a su causa; una desgracia o una enfermedad se convierten en el signo de alguna mancha moral que las ha producido. Quién sabe a qué pecado, no necesariamente sólo de gula, era debida la gota de la que se quejaba Linneo.

GOETHE, LA PROSA DEL MUNDO Y LA «WELTLITERATUR»

El día de su último cumpleaños, el 28 de agosto de 1831, Goethe, a sus ochenta y dos años, se concede el gusto de hacer una excursión a Ilmenau, en los bosques de Turingia, y sube hasta la cabaña de madera en cuyas paredes, cincuenta años antes, había escrito algunos de los mejores versos de la poesía universal, aquel hermosísimo poema, *Über allen Gipfeln ist Ruh'* [Sobre todas las cumbres hay calma], que evoca el crepúsculo y el silencio de la tarde, el enmudecimiento del viento entre los árboles y la cercana paz de la noche, que alude también a la de la muerte.

Goethe se repite a sí mismo los últimos versos, «*warte nur, balde ruhest du auch*» [no tienes más que esperar, pronto descansarás tú también], releuyéndolos en aquella madera y en su caligrafía de entonces. Ese poema vive ya hoy en el mundo, autónomo con respecto a su creador lo mismo que un árbol lo es respecto a la mano que lo plantó y lo expuso a la intemperie; en 1870 un incendio destruirá esa cabaña de madera y esas palabras. Pero ya en aquel agosto de 1831 los versos estaban protegidos por un cristal, custodiados con reverencia de anticuario, porque Goethe y cada uno de los instantes significativos de su vida eran ya un monumento histórico, y aquella cabaña era un lugar de peregrinaje, una meta para visitantes y viajeros.

No obstante la leve turbación que le produjo aquel recuerdo —que es asimismo presagio— del crepúsculo de la tarde, Goethe no se detiene en

rememoraciones personales, sino que se vuelve para contemplar el paisaje que se domina desde allí, comenta las distintas técnicas del trabajo en las minas que prolifera en torno y se complace con la actividad que transforma aquel paisaje. Su interés, hasta el último momento, está centrado en el mundo, que él consideró siempre más genial que su propio genio y la verdadera sustancia de su poesía. En el *Meister* el abad enseña la *Weltfrömmigkeit*, la *pietas* atenta a la objetividad de las leyes suprapersonales, que inscriben al individuo en el mecanismo abstracto de las relaciones sociales; Goethe habla también de una *weltfreudige Mystik*, de una mística mundana, merced a la que el sujeto se identifica con la realidad y al mismo tiempo la mira también de lejos —como Linceo, el guardián de la torre— con una *hohe, wohlwollende Ironie*, con una superior, benévola ironía, porque advierte toda su compleja estructura y su funcionamiento. Según uno de esos detalles a los que tan aficionadas son la puntillosa documentación y las imaginativas interpretaciones de los biógrafos, poco antes de morir, hacia el mediodía del 22 de marzo de 1832, Goethe, repuesto de los míseros dolores y terrores de la agonía, admira la imagen de una hermosa mujer morena y traza sobre las mantas, con los dedos, el signo de una gran W, en la que algunos han querido leer la inicial de *Welt*, mundo.

Es una palabra que cautiva los últimos años de Goethe; habla con fervor de la nueva *Weltliteratur*, de la literatura universal, que va rompiendo poco a poco las viejas fronteras nacionales y sociales; siente interés por el proyecto de los canales de Panamá y Suez, se mofa de los filósofos encerrados en sus habitaciones devanándose los sesos con las elucubraciones de su cerebro sin mirar fuera de la ventana, desprecia a los poetas románticos prisioneros de sus fantasmas y afirma, en una frase sibilina de su última novela, que una poesía es tanto más perfecta cuanto más se acerca a la pura y objetiva transparencia de la vida exterior. El demonio de la acción le lleva a Fausto al «gran mundo» de la historia y la política y el mismo Goethe, que veía en los procesos mundiales la premisa de la poesía, hace pública su inclinación a tratar con soberanos y tiranos.

Pero el mundo le produce también una profunda desazón, dominada con laboriosa y marmórea dignidad clásica. Goethe estaba persuadido de que le había tocado vivir un giro radical de la historia, que estaba transformando la naturaleza misma del hombre: asistía al final de la milenaria civilización centrada en el individuo y al advenimiento de una nueva civilización, impersonal y colectiva, en la que el arte —la poesía individual, clásica y perenne— quizás ya no tendría sentido. Sin dejarse enredar por la política, Goethe tiene una fortísima conciencia, en especial en sus últimos años, de la importancia que asumen, para la literatura, los contenidos reales, esto es, las fuerzas del «gran mundo» de la política, las personalidades o los movimientos sociales que determinan la historia mundial.

En sus ensayos sobre el *Adelchi* y sobre el *Conde de Carmagnola* de Manzoni, por ejemplo, Goethe —además de analizar con atención y celebrar con fervor la belleza poética de los textos— aprecia «lo magnificable de la materia», que le ofreció al autor grandes posibilidades poéticas. No cabe duda de que le hubiese gustado la respuesta amable y modesta de Manzoni a Longfellow: cuando el poeta americano le comentaba su admiración por *El cinco de mayo*, Manzoni le replicó elusivo que, en esa poesía, «era el muerto el que sostenía al vivo», es decir, que la grandeza de la obra estribaba sobre todo en su tema, en Napoleón.

En su larga vida, Goethe fue coetáneo de los grandes acontecimientos políticos, sociales y culturales que presidieron el nacimiento del mundo contemporáneo: la Ilustración, la Revolución francesa, el imperio napoleónico y la restauración, el ascenso de la burguesía y la Revolución industrial, el desarrollo de la ciencia, la filosofía hegeliana, la poesía y el nihilismo de los románticos. De todos estos fenómenos, que trastornan el orden heredado y modifican radicalmente la existencia individual, poniendo en dificultades a la autonomía creativa real, Goethe —que se considera uno de los últimos grandes individuos— aspira a hacer la sustancia de una poesía capaz de salvar lo individual expresando su eclipse o su ocaso. El segundo *Fausto*, su obra cumbre, aspira a ser, en sus mismas estructuras estilísticas y en su ambigua disolución de las formas tradicionales, la «inconmensurable» representación poética de esa inconmensurable

transformación que afecta a las raíces mismas del secular legado europeo, desautorizando al sujeto y poniendo en solfa la misma supervivencia de la poesía.

En sus últimos años Goethe habla a menudo de la *Weltliteratur*, de la literatura universal que se está desarrollando ante sus ojos, haciendo que las fronteras literarias nacionales se conviertan en algo anacrónico. El término *Weltliteratur* es ambiguo: a veces indica el creciente intercambio cultural entre los pueblos, otras designa obras poéticas cuyo espíritu afronta problemas y motivos de amplitud cosmopolita y, más a menudo, se refiere a una red de relaciones internacionales que no afecta tanto a la literatura cuanto a otros ámbitos de la actividad humana: el comercio, la industria y en general la economía, las nuevas líneas y los nuevos instrumentos de comunicación.

La *Weltliteratur* hace referencia, también y sobre todo, a esas transformaciones de las estructuras sociales a las que está ligado el carácter universal de la nueva literatura que se está formando. La actitud de Goethe es también desde este punto de vista ambivalente: se entusiasma con las visiones concretas de un futuro tumultuoso, celebra las nuevas posibilidades que se les ofrecen a los hombres, pero también teme que ese proceso unificador traiga consigo la nivelación y el aplanamiento de lo múltiple y de la vida, una impoética uniformidad, y piensa que esa época de dinámico desarrollo es, en algunos aspectos, una época también tardía y senil, irónica, una edad de epígonos de la poesía.

El mismo se da cuenta de que ejerce una función determinante en ese proceso de la *Weltliteratur* y experimenta, en su propia piel, lo accidentado e irregular que es por otra parte dicho proceso, que pone en contacto y en ocasiones nivela las diversidades, y cómo determina asimismo deformidades, descompensaciones y anacronismos. La *Weltliteratur* une naciones y sociedades, pero termina también por crear un *nebeneinander* discontinuo, una presencia simultánea y una inconexa simultaneidad de tiempos distintos, una maraña de hilos y desarrollos temporales heterogéneos. La edad moderna es la edad de la traducción y a los alemanes, el pueblo de la traducción por excelencia, se les reconoce desde

Goethe —por ejemplo en el proyecto del *Volksbuch*, la antología popular que le había encargado Niethammer— la capacidad de «reconocer los méritos ajenos». «Las traducciones», añade Goethe, «constituyen una parte esencial de nuestra literatura.»

Se trata de conceptos ampliamente difundidos en la edad clásico-romántica, en la que los alemanes, en cuanto nación cultural más que territorial, reivindican a menudo la misión universalista y cosmopolita de recoger la mies de todas las edades —así lo dice Schiller— o de ser la conciencia crítica en la que culmine y se resuelva la historia universal de la literatura, entendida como historia del espíritu universal.

Pero el fervor de las traducciones no crea un sereno Panteón supratemporal de la gran poesía universal, que afirma la perennidad de su valor más allá y por encima del tiempo y el espacio. Las traducciones —que reúnen en el *nebeneinander*, en el acercamiento simultáneo de la biblioteca y la lectura, siglos y valores distintos— ponen también en evidencia la conflictividad y la incompatibilidad de valores que se excluyen o por lo menos se combaten recíprocamente; ponen en entredicho la fe en un desarrollo lineal y unitario y muestran a la historia —la *Weltgeschichte*— como un *collage* de los distintos estadios del desarrollo humano, ahora unidos y puestos uno junto al otro, pero en una pluralidad sin nexos, como en un bazar.

La historia universal acerca y pone en contacto —a menudo, como dice Goethe, con la violenta compenetración debida a las guerras— a naciones y sociedades lejanas que se encuentran en fases de desarrollo a veces radicalmente diversas, como si vivieran en épocas o en siglos distintos. El aislamiento premoderno de los pueblos no violentaba esa distancia material, que equivalía, espiritual y socialmente, a una verdadera distancia temporal. La historia moderna, que rompe las viejas barreras, produce también esa mezcla de tiempos diferentes, transforma el mundo en un mercado o un almacén en los que las épocas están puestas una junto a otra, como en una tienda de antigüedades, y produce ese tipo de hombre ecléctico e historicista, en realidad poshistórico, que es el individuo contemporáneo, el individuo nietzscheano aplastado por la memoria histórica y por la

simultaneidad de todo el pasado, o el hombre sin atributos de Musil, que vive —como se dice en uno de los primeros capítulos de *El hombre sin atributos*— en una casa que es una híbrida superposición y mezcla de estilos de varias épocas.

Goethe, al que le da tiempo a ver las tazas decoradas con escenas sacadas de su *Werther* procedentes de la China, tiene ya plena conciencia de este no-estilo que va asumiendo la historia universal y por consiguiente también la *Weltliteratur*, aunque no niegue nunca los elementos de progreso y emancipación implícitos en ese proceso, que le fascina y le turba. El segundo *Fausto* quiere representar el devenir cósmico-natural-histórico, la génesis del mundo moderno desde el encuentro entre clasicismo y civilización germano-cristiana y la profecía del pueblo libre sobre un suelo libre arrebatado a la naturaleza por medio del trabajo; el segundo *Fausto* es sin embargo, como ha escrito Citati, también una especie de café cantante, en el que las figuras de las distintas épocas históricas o incluso de las distintas eras son personajes de una mascarada que parecen desfilan simultáneamente, como un cortejo cósmico y carnavalesco en el que Fausto merodea seducido pero también extrañado, ante esa pasarela del devenir que es ya la parodia y la irrisión de la historia, la opereta en la que vive el hombre poshistórico.

La relación de Goethe con la *Weltliteratur* está impregnada de esa fascinación-repulsión por la dimensión mundial —desmesurada, genérica y caricaturesca— que ha asumido cualquier fenómeno de la historia moderna por modesto que sea.

En el plano meramente literario, la *Weltliteratur* designa, como se ha subrayado ya en distintas ocasiones de forma magnífica, tanto el interés de Goethe por las distintas literaturas extranjeras como el extraordinario papel que él desempeña a escala mundial. Goethe hace suyos a los clásicos franceses, ingleses, italianos o españoles; presta atención a Voltaire, ama a Sterne, traslada la lección de Goldsmith al relato de su amor por Friederike, se detiene en la genialidad judía e infunde a su clasicismo la moralidad de Racine, traduce a Benvenuto Cellini y se reconoce en la poesía persa casi hasta llegar a una reticente identificación, lee a los grandes clásicos

españoles y siente curiosidad por las literaturas más diversas, apartadas y periféricas; lo que significan para él Shakespeare y los antiguos no es menester recordarlo.

Por *Weltliteratur* se entiende, además, su relación personal directa con los mayores y más célebres autores contemporáneos —de Scott a Madame de Staël y de Byron a Nerval pasando por Carlyle— y su papel de centro ideal de la cultura europea, las visitas reverenciales, y con una asiduidad casi persecutoria, de la *intelligentsia* europea a su casa de Weimar. *Weltliteratur* significa también una irradiación y difusión internacionales de sus obras, que se traducen e imitan en toda Europa y vuelven a él de rebote, mostrándole un rostro del que él mientras tanto se había librado o pensaba haberse librado. Todo ello le revela pues el carácter extrañante y la alienación implícita a una circulación mercantil que obedece ya a leyes anónimas y objetivas, sustrayéndose a aquella relación directa entre autor, editor y público que un escritor, en el pequeño círculo de Weimar, podría hacerse ilusiones de dominar, si la pequeña Weimar no fuera un punto nodal del internacional «libre comercio de las ideas y los sentimientos», como el mismo Goethe define a la *Weltliteratur*.

La relación entre el *Werther*, su fortuna y el wertherismo es un ejemplo típico de los necesarios equívocos de los que está tejido el proceso de la *Weltliteratur*, vivido en este caso por Goethe como protagonista y al mismo tiempo, por lo menos parcialmente, como víctima. Goethe se irritaba cuando, sobre todo en el extranjero, lo ensalzaban como el autor del *Werther*, mientras que él pensaba haberse quitado de encima, ya desde hacía tiempo, esa vieja piel. El proceso de la *Weltliteratur* implicaba un desagradable retorcimiento del tiempo, que procedía hacia adelante pero también hacia atrás, obligando a la madurez o a la vejez a darse de bruces de nuevo con su juventud.

Pero no se trataba solamente de la desazón del clásico, que no quiere reconocerse en el *Stürmer*, en el rebelde apasionado de antaño. La desazón era más profunda, derivaba de la conciencia de un malentendido radical e inevitable. En las *Confesiones de un hijo del siglo*, De Musset habló, sobreponiendo a Fausto y a Werther en una garrafal pero indicativa

tergiversación, de un Goethe «patriarca de una nueva literatura», el cual «después de haber pintado en Werther la pasión que lleva al suicidio, dibujó en su Fausto a la mas sombría figura humana que hubiera representado jamás el mal y la infelicidad». Desde el principio Goethe asiste a estos clamorosos errores que desvirtúan su obra y de ese modo revelan el clima de una *Weltliteratur* que le indisponen.

El éxito mundial del *Werther* es la historia de ese revelador equívoco. Chateaubriand habla de «veneno» a propósito del *Werther*; los héroes wertherianos del mismo Chateaubriand, de Constant, Sénancour o De Muset viven regodeándose en el «mal del siglo», o sea en la acedia y la desilusión, en el *spleen*, mientras que en Inglaterra, como en tantos otros países, al *Werther* se le tilda de inmoral; hasta Foscolo dice que el suicidio de Jacopo Ortis es el fruto de «unos determinados tiempos», mientras que el de Werther sería el resultado de la patología de ciertos individuos. El héroe de *Eugenio Onegin* remeda las poses byronianas calcadas de las —tergiversadas— de Werther; la lista podría continuar, hasta completar un amplio panorama —ya trazado en más de una ocasión por la crítica— que abarcara a autores, obras y literaturas de los más diversos países.

Los personajes wertherianos están cansadamente resignados a la prosa del mundo, mientras que el Werther de Goethe se mata, observa Fortini, precisamente por las razones opuestas, porque no acepta la escisión entre la poesía del corazón y la prosa de la realidad. Por eso Goethe dice también que Werther tuvo tal vez una suerte mejor que la de quien, como su mismo creador, le sobrevivió.

A él —el benjamín de los dioses, el triunfador de la vida, el hijo del favor y de la fortuna— el destino le había pedido quizás verdaderamente demasiado, como dijo en una ocasión. Había sido llamado, durante su juventud, a cantar la plenitud de la existencia, el individuo que forma armoniosa e íntegramente su propia personalidad, y expande libremente sus energías en sintonía con el progreso y la libertad del mundo. En los años prerrevolucionarios Goethe, escribe Baioni, exalta en el *Prometeo* la autonomía titánica del individuo y celebra lo positivo de la competencia y de la lucha, vistas como necesarias y liberadoras. Tras la revolución y ante

la transformación radical de la sociedad europea, Goethe pierde esa confianza e indica, en el *Fausto*, el nexo entre el progreso y la violencia inherente al crecimiento social. La realidad entera parece haberse hecho irreal como el papel moneda inventado por Mefistófeles, valor ficticio que no trae aparejada ninguna comodidad de nada y que además aliena al individuo, transformando su naturaleza y disolviéndola en la fungibilidad del valor de cambio. Hasta Helena, la suprema manifestación del ideal clásico o bien de lo universal humano perfectamente realizado en la belleza de la forma que compendia también a la armonía moral, está definida ahí como *Schein*, mera apariencia, con el mismo término que designa al papel moneda.

Goethe constata, dolorosamente, que la formación total del hombre es imposible, que no hay armonía sino antítesis entre ordenado progreso social y plena expansión de las energías personales; acepta, contra su primera naturaleza, que el individuo está escindido y resignado a esa escisión. Subordina la exigencia de la poesía del corazón —de una vida plena, rica de experiencias peculiares— a la que Hegel denominaba la prosa del mundo, el ordenamiento prosaico de las cosas, la anónima red de las relaciones sociales, en la que el individuo es sólo un medio, utilizado por el mecanismo colectivo para fines que se le escapan.

Werther rehúsa pagar ese precio al curso del mundo —rehúsa ser un personaje moderno, un héroe negativo de la moderna *Weltliteratur*. En el célebre coloquio que mantuvieron Goethe y Napoleón, que es un extraordinario diálogo sobre la nueva *Weltliteratur*, Napoleón le reprochó a Goethe haber juntado la pasión amorosa, en el *Werther*, con el motivo político. Pero Napoleón era uno de los protagonistas y uno de los artífices de aquel mundo nuevo que exigía la escisión de la totalidad individual, esa escisión entre lo público y lo privado que Werther no había querido ni podido aceptar.

Arcaico y profético a la par, Goethe comprendía que la modernidad iba disgregándose ya en una negatividad ambigua, irreductible a cualquier síntesis dialéctica; el *Fausto* no es solamente el poema moderno de la acción, que se redime a sí misma y redime también a sus errores, sino

asimismo el poema contemporáneo del «cuidado», de la angustia inherente a la acción, que de alguna forma tiene necesidad de algo distinto, indefinible e indecible. Más tradicional que Hegel, Goethe es reacio a subsumir por completo la poesía del corazón en la prosa del mundo; pero, más anticipador que él, pone en entredicho el mismo fundamento de la modernidad, el principio de la síntesis dialéctica, y abre su obra —por ejemplo, observa Guido Morpurgo-Tagliabue, *Las afinidades electivas*— a una irresolución insuperable, a una fragmentariedad heterogénea e irreconciliable. No se hace ya ilusiones sobre ninguna solución positiva de los contrastes, sobre ninguna superación de lo negativo, la contradicción no puede eliminarse.

Continúa viviendo como un gran individuo, sabiendo no obstante que los grandes individuos están fuera de lugar en el mundo, y esa conciencia de abuso infunde un carácter demoníaco a su regia complacencia. Carlotta von Schiller decía que no tenía ningún apoyo en nada y su vejez, con esa mezcla de sensual jovialidad y abstracta ausencia, no era más que un juego para eludir esa nada —un juego que, por un pelo, le impide alcanzar la estatura de esos seis o siete poetas mayores de la poesía universal, a los que él mismo sabía que no se podía comparar.

Al desencanto, con el que Goethe abarca la historia y la literatura universal moderna, le corresponde la sonrisa de reserva con la que se resguarda de ella (Morpurgo-Tagliabue), evitando el totalitarismo ideológico y social del mundo que surge ante sus ojos. Como experto en el nihilismo moderno, que afecta también a su poesía, Goethe lo plasma en el segundo *Fausto*, ese grandioso y burlesco cabaret de la *Weltliteratur*, pero a veces también se olvida de él y escribe viejos poemillas de circunstancias y fluidos versos convencionales, semejantes a esas poesías con las que se celebra en rima una onomástica o la inauguración de un refugio alpino. Si las mutaciones del mundo lo turban, su poesía es la ley de la vida que se renueva, del «muere y deviene». No tiene recetas ideológicas para esas mutaciones: si alguien esperaba alguna de Su Excelencia el Consejero, aguardando que Su Excelencia —en silencio ante una botella de vino tinto

— «hubiera acabado de pensar», Su Excelencia, después de haber pensado, se levantaba y decía: «Le deseo buenas noches.»

1983

NIEVO Y LAS «CONFESIONES DE UN ITALIANO»

Hay grandes libros que, aunque a veces sean generosamente imperfectos, tal vez porque les falta un último retoque que no ha dado tiempo a realizar o porque se ven abrumados, en algún que otro detalle formal y estructural, por su misma riqueza, forman parte —en mayor medida que muchas otras obras hábilmente irreprochables— de las obras maestras de la literatura universal, por la totalidad, la intensidad y la profundidad de vida que contienen y saben hacer revivir.

Las *Confesiones de un italiano* de Ippolito Nievo es una de esas obras maestras, una de las poquísimas novelas italianas (como *Los novios*, con la que puede desde luego compararse) que está a la altura de las grandes novelas europeas del siglo XIX, aunque su grandeza no haya sido admitida del todo —a pesar del obvio reconocimiento, los muchos y señalados estudios críticos y las traducciones— por la conciencia común y la fama internacional.

Hace algunos años uno de los mayores editores alemanes, que estaba preparando una nueva edición de esta obra en Alemania, me hablaba de ella con el entusiasmo de quien quiere proponer a los lectores un libro que, a pesar de todo, está todavía por descubrir, y con la naturalidad de quien publica un clásico que no puede faltar en una colección que se precie. En este sentido Nievo es quizás, en parte, víctima del aislamiento que a veces

envuelve todavía hoy a la literatura y en especial a la narrativa italiana del siglo XIX.

Las *Confesiones de un italiano* realizan en gran medida el ideal y la esencia de la novela, la representación de un gran acontecimiento histórico colectivo personificado en una irrepetible existencia individual, con la que se funde indisolublemente sin reducir en lo más mínimo su peculiaridad. La vida de Carlino Altoviti, el protagonista que habla de sí mismo, está tejida dentro de un grandioso fresco histórico que plasma el final del viejo mundo *ancien régime* —identificado sobre todo con la veneranda y decrepita República de Venecia—, las convulsiones de la época revolucionaria y napoleónica, la Restauración y los primeros y contradictorios fermentos del proceso de unificación nacional de Italia, del que el garibaldino Nievo no es sólo un apasionado y activo promotor, sino también su conciencia política y poética.

La grandeza del libro reside en su totalidad, en la presencia simultánea de una fortísima pasión y ecuanimidad épica ante las figuras y los acontecimientos. Su profundo sentido del arraigo en la historia, que le permite componer un cuadro incomparable de los usos político-sociales y captar en plena acción, en su actuación concreta a través de la vida de los individuos, las tendencias y fuerzas históricas de la época, no le impide abrirse con excepcional fuerza y frescura poética a todo aquello que supera la dimensión histórica y no puede reducirse a ella; a la naturaleza, de la que es un extraordinario poeta, o a aquel paso oscuro más allá de la muerte, al que Nievo mira sin concederse ninguna fe, pero con un profundo sentimiento religioso.

El intenso y explícito sentimiento de la vida como hecho moral no ahoga la atención hacia todo aquello que, en la misma vida, traspasa la dimensión ética; no bloquea el encanto y el asombro ante el demoníaco fluir de la vitalidad que no quiere saber de justicias ni virtudes, sin que por otra parte la intrépida mirada a esos seductores e inquietantes remolinos debilite su vigoroso compromiso moral. Del mismo modo, su despiadada crítica de la podredumbre del viejo mundo no excluye una afectuosa ternura hacia el mismo ni el reconocimiento de sus méritos, de la misma manera que el

lucidísimo y amargo desencanto por las traiciones y fracasos de los revolucionarios, plasmados sin la menor reticencia, no da al traste con la desilusionada fe en el progreso, por muy lleno que esté de terribles y también repelentes contradicciones.

Las *Confesiones* son un gran libro que afronta la formación de una conciencia ético-política, italiana y europea, y al mismo tiempo también un gran libro impregnado de ternura y sentido del humor, de sterniano amor por las cosas más minúsculas y de profunda pasión. Escritas por un autor que murió sin cumplir los treinta años, las *Confesiones* adolecen, sobre todo en la segunda parte, de defectos y exuberancias, de alguna que otra prolijidad digresiva. Pero constituyen un fresco de la vida entera, amada sin énfasis optimistas y sin ilusiones, y captada a través de una galería de personajes inolvidables que ejemplifican toda la gama y la complejidad, todos los registros que van de lo cómico a lo trágico; baste pensar, por poner sólo un ejemplo, en la figura de la Pisana, tal vez la más hermosa figura femenina de la literatura italiana y ciertamente una de las más hermosas de toda la literatura, digna de esta novela que se aventura con inexorable agudeza por los meandros del Eros, por sus encantos y sus malicias, sus crueldades e insondables ambigüedades. Entre la cocina de Fratta y el mundo, la novela capta toda la vida sin la menor rémora, superando incluso las resistencias de las convicciones del autor, y creando un extraordinario magma lingüístico que conforma uno de los mejores lenguajes narrativos.

Las *Confesiones* son un libro que ayuda a vivir y también a mirar cara a cara a la muerte. En estos tiempos en que Italia parece correr el riesgo de descomponerse, y de volver a hacer al revés el camino descrito en la novela, podría leerse el libro para sacar también de él un amor crítico e ilustrado por nuestro país, y una concepción moderna de él. Al final del libro, Carlino, octogenario, vislumbra el surgimiento de una sociedad futura en la que el progreso general, en su opinión, superará a la multiplicidad contradictoria y ambigua de su mundo, para bien de la historia civil y mal de la novela y la caricatura. Aquí, quizás, se equivocaba, porque la realidad, si acaso, se ha vuelto todavía más caricaturesca.

NOVENTA Y TRES: HORROR Y GRANDEZA DE LA REVOLUCIÓN

Hace unos años Solzhenitsin se dirigió a la región de Vandea para rendir homenaje a las víctimas del Terror jacobino durante el dominio de la Convención y la guerra civil y europea de la Francia revolucionaria de 1793. Su gesto no fue sólo un signo de *pietas* respecto a los vencidos de entonces, que la memoria de los vencedores ha ensombrecido en ocasiones, y a los sufrimientos padecidos durante el feroz enfrentamiento ideológico que barrió un orden social mantenido a lo largo de muchos siglos; el peregrinaje de Solzhenitsin quiso negar el Noventa y tres en tanto símbolo de la revolución y raíz del nuevo mundo que surgió de ella.

Esta fecha, el Noventa y tres, que dio título a la novela de Víctor Hugo, ya no es un número que haya que escribir en cifras, sino el nombre de un desmesurado personaje; es el fantasma de una subversión radical de la historia que quedó incompleta y que, hasta hace pocos años, les parecía a muchos el fin último de la historia, una bandera muchas veces caída, pero destinada a ser levantada de nuevo cada vez y, un día indefinido, izada en un mundo renovado.

Ahora un descrédito igualmente generalizado rodea a la idea de revolución y a sus principales realizaciones históricas, desde la francesa a la rusa, dejando a un lado solamente a la inglesa, entendida como un momento, por muy incisivo que se quiera, de evolución, exento de *pathos* milenarístico.

El *revival* vandeano, que no constituye sólo un debido homenaje a los vencidos y a su coraje, es muy distinto a la crítica liberal y democrática, que rechaza el Terror y el radicalismo del Noventa y tres sin renegar por ello de los principios del Ochenta y nueve y de las libertades nacidas de ellos; la celebración de la Vandea niega implícitamente la democracia moderna que, con vicisitudes alternas y recaídas regresivas, caracteriza a la historia occidental a partir de la Revolución francesa.

Víctor Hugo, que se oponía al Terror y respetaba a sus víctimas menos que Solzhenitsin, comprendió que, para ajustar cuentas a fondo con la historia moderna —y con las promesas de libertad y progreso que ésta alienta, pone en práctica y a menudo anula—, hacía falta sumergirse de lleno no sólo en el Ochenta y nueve, entusiasmante y digno de celebración para cualquier demócrata, sino también en el Noventa y tres, que constituye su extensión y al mismo tiempo su negación; que amplía y al mismo tiempo destruye las conquistas del Ochenta y nueve, negándolas en el presente y salvándolas para el futuro.

Víctor Hugo, que termina *El Noventa y tres* en 1873, está horrorizado por el totalitarismo de la Convención, pero siente que las libertades que ama, y en cuyo nombre critica a Robespierre, son deudas de la lucha combatida, con medios inaceptables que él se niega a considerar históricamente necesarios, por los distintos Robespierre. Por ello, en su discurso de entrada en la Academia de Francia, Hugo, que está empezando a ver no sólo las aberraciones sino también la grandeza de la Convención, la define como «un tema tenebroso, lúgubre y atroz, pero sublime».

Este término no es sólo halagüeño. Lo sublime es también inhumano, es lo que trasciende y allana los límites de la inteligencia, de la fantasía y el sentimiento; sublime es el vértigo del infinito, el huracán, la muerte. Definir como sublime a la revolución no significa desearla, lo mismo que no se desea una tempestad, sino reconocer el potenciamiento que ésta imprime a la historia.

En una de sus primeras poesías, todavía monárquicas, Hugo ensalza la Vandea como «hermana de las Termópilas»; más tarde, al abrazar posiciones sucesivamente liberales, republicanas, democráticas y

socializantes, pasa a glorificar el Ochenta y nueve, pero condenando el extremismo del Noventa y tres. La fascinación que luego empieza a sentir por éste último está ciertamente vinculada a su entusiasmo por lo grandioso y anómalo; la Convención le fascina del mismo modo que la tempestad que, al comienzo de la novela, se desencadena sobre el barco vandeano que lleva a Francia al marqués de Lantenac, el caudillo de la reacción.

Hugo no modifica su parecer acerca del Terror, pero lo considera como la última explosión de una violencia secular, que lo ha engendrado y a la cual pone violentamente fin. Son las injusticias del pasado feudal y monárquico, escribe en varias ocasiones, las que han dado lugar a la guillotina; en la poesía *Le verso de la page* la cabeza cortada de Luis XVI les reprocha a sus padres, a las estatuas de los reyes de Francia, que hubieran construido la «máquina horrible» que la ha decapitado. Y otro verso expresa la necesidad de salir del mal a través del mal. Las violencias del Noventa y tres le parecen a Hugo que surgen de la urgencia de liquidar en pocos meses siglos de opresión; ahora que esa necesidad ha concluido —«que el porvenir ya ha llegado»— toda violencia debe cesar y ceder su lugar a la clemencia.

Es fácil reírse de esa fe y ni siquiera Víctor Hugo, al que le dio tiempo a ver la Comuna de París y su represión, pudo mantenerla durante mucho tiempo; reírse sarcásticamente de cualquier esperanza en el porvenir forma ya parte del repertorio obligado de la vulgaridad. Hugo comprende que, sin esa fe tantas veces desmentida, no hay progreso ni liberación que valga; la idea de revolución es una levadura sin la cual no se hace el pan, aunque sea imposible hacer una hogaza sólo con levadura. La Revolución francesa, para él, es un acontecimiento que ha hecho época y ha roto la historia, un parto violento de la modernidad, «una proclamación para toda la humanidad».

Continuó criticando la violencia, pero no sólo la revolucionaria, como se suele hacer con mucha frecuencia. Se tiende a comprender sin problemas la violencia de la razón de Estado, sus compromisos, sus delitos, cuando ésta es ejercitada por el poder tradicional, mientras que se la condena con inflexible espíritu evangélico cuando quienes se manchan con ella son los

revolucionarios. Los primeros responsables de esta injusticia son ciertamente los propios revolucionarios, porque actúan y dicen actuar en nombre de la virtud, pero Hugo no puede enumerarse entre aquellos que tienen siempre presente —con un horror que él comparte— a los sanguinarios felices de asistir a las ejecuciones de la guillotina durante el Terror (de ir a la «Misa roja», escribe en la novela) pero olvidan, con benévola indulgencia, a las damas felices de asistir, en 1871, a los fusilamientos de los comuneros, niños incluidos.

La fe en un radiante porvenir, a menudo peligrosamente justificadora de las infamias cometidas en el presente que lo prepara, rechina en *El Noventa y tres* con estruendos de terremoto, entre borrascosas contradicciones y magnánimas incertidumbres que determinan la grandilocuente grandeza de la novela.

Hugo habla a través de Cimourdain, el héroe purísimo y fanático, el cura jacobino, según el cual «un día la revolución será la justificación del Terror», que él personalmente aborrece pero considera un sacrificio necesario; y Hugo habla también a través de Gauvain, el luminoso y humanísimo héroe que lucha valientemente por la revolución y es guillotinado por su padre espiritual Cimourdain, que le quiere más que a nadie en el mundo, porque ha violado la cruel ley de la guerra en nombre de la humanidad: «Cuidad», dice Gauvain, «que el Terror no sea la vergüenza de la revolución.»

En el polo opuesto está el marqués de Lantenac, el viejo aristócrata impávido y despiadado, pronto a sacrificarlo todo por la causa de la reacción, incluso a sí mismo, que condecora y hace fusilar al mismo tiempo a un marinero protagonista de un acto de valentía pero culpable también de negligencia.

En diversas ocasiones el escritor pone en el mismo plano la ferocidad de los monárquicos y la de los republicanos, en la sanguinaria guerra civil que es, según escribe, guerra de bárbaros contra salvajes. Y sin embargo hay, para Hugo, una profunda diferencia objetiva entre la falta de piedad jacobina de Cimourdain y la vandeana de Lantenac. Cimourdain es el hombre del futuro y de la humanidad, a la que está dispuesto a sacrificarle

fanáticamente el presente y los hombres que hagan falta, comprendido él mismo; su ideal, para Hugo, entraña sin embargo una emancipación real del género humano y la conquista de libertades concretas para los hombres, mientras que el marqués de Lantenac combate para perpetuar lo salvaje, la ignorancia, la crueldad.

Con justicia de poeta, Hugo plasma con mucha mayor vivacidad a Lantenac, que es un personaje de carne y hueso, con la concreción física y sensual de un señor del *ancien régime*, respecto al cual la febril palidez de Cimourdain tiene la abstracción de la idea y un ascetismo físicamente casi repelente. Lantenac es incluso capaz de un inesperado y aislado gesto de generosidad, cuando salva a los tres niños de la hoguera, cayendo así en manos de los revolucionarios.

Cimourdain se sacrifica a sí mismo cuando condena a muerte a Gauvain, el valiente comandante revolucionario al que quiere como a un hijo (hasta el punto de suicidarse después de haber dirigido su ejecución). Gauvain, impresionado por el gesto de Lantenac, lo había dejado en libertad, transgrediendo así la ley y poniendo en peligro la causa revolucionaria por la que lucha y en la que cree. Cimourdain está en un lugar más alto que Lantenac, de la misma forma que el artículo de una ley que garantiza la libertad a hombres de carne y hueso está en un lugar más alto que un hombre vital y sanguíneo que se atarea para que hombres de carne y hueso continúen siendo esclavos.

Gauvain está más arriba que ninguno de los dos, porque concilia revolución y caridad, libertad y amor, la Humanidad y los hombres, sentido de la ley y de la discordancia que toda existencia individual constituye respecto a ella. Sin embargo él se declara culpable y considera justa su condena, porque se da cuenta de que liberando a Lantenac ha favorecido la victoria de quien aspira a remachar las cadenas de los hombres que él ha sido llamado a defender. Gauvain es el hombre ideal del futuro, pero Cimourdain es el que actúa para hacer posible ese futuro y esa caridad; Gauvain da la razón al Cimourdain que lo guillotina.

En el enfrentamiento entre las distintas respuestas dadas a la tragedia histórica, la más elevada parece proporcionarla sin embargo el sargento

Radoub, el bigotudo, tosco e intrépido soldado revolucionario que vota contra la condena de su comandante Gauvain. Radoub es una de las pocas figuras de revolucionario —junto a la luminosa, pero demasiado ideal de Gauvain— que inspira, en la novela, una simpatía total. Al representar y celebrar la revolución en su, aunque grande, peor momento, Hugo bosquejó con extraordinaria ecuanimidad también sus aspectos más negativos: en páginas memorables plasma la improvisación, la prisa, la exaltación colectiva, la crueldad, el fanatismo que sospecha de todo y ve en todas partes la traición y la castiga antes de que llegue a cometerse, la superficialidad, la desconfianza, la retórica compulsiva, la espiral que lleva a la revolución a devorar a sus propios hijos y a sí misma.

Pero sobre todo plasma el ansioso espíritu totalizante, que requisa por completo la vida y no deja espacio para la intimidad ni para la existencia privada, poniéndolo todo a la vista de todos y forzando a que la vida se viva siempre en público, en una excitación que expropia al individuo. La guillotina ya no es la horrible máquina producida por el pasado para destruir la injusticia del pasado, sino una especie de obscena máquina erótica. Algunas páginas —como las que describen las votaciones sobre la condena del rey y a las mujeres de la tribuna que cuentan en un tablero uno a uno los votos como se hace hoy en los premios literarios— constituyen un retrato definitivo de la revolución como representación de masas y como núcleo de la espectacularización que afecta a toda la vida moderna, transformando las tragedias en parodias. Por ello releer hoy *El Noventa y tres* significa también ajustar cuentas con el cortocircuito de orgía o prurito revolucionario y cinismo reaccionario que ha caracterizado a nuestros años. En su honestidad, Hugo critica asimismo los lados retrógrados de la mentalidad jacobina, como la concepción tradicionalista que Cimourdain tiene de la mujer, en su opinión sometida por naturaleza al hombre —concepción que por lo demás rechaza Gauvain, un hombre clemente, es decir, moderado, pero en este punto radicalmente demócrata.

Al revés de todos los que han confundido orgasmo y revolución, Hugo sabe que ésta no es deseable; en la novela excluye genialmente cualquier vicisitud amorosa, puesto que la abnegación y la violencia revolucionaria

no dejan lugar en su opinión al amor. La revolución no es el deseo, es el sacrificio de quien subordina su propia felicidad al deber de un combate que tiene como fin el que muchos otros no sean excluidos de la felicidad.

Esta es la grandeza que Hugo capta en su *El Noventa y tres*: incluso a través de los delirios, los excesos y las perversiones, la Convención es una fragua de civilización, pone en movimiento un grandioso proceso de libertades civiles concretas destinadas a determinar el futuro, crea una conciencia de derechos y valores universales, contribuye a romper las cadenas del género humano.

Por eso, y a pesar de todo, para Víctor Hugo la Vandea es una hidra y los reyes que quieren sofocar a la nueva Francia son unos tigres; y todo ello no se queda en una mera enunciación ideológica, sino que se convierte en el sentido mismo de la novela, en su propio resuello, en su *pathos* épico.

Hugo reconoce la genuina subjetividad de los valores defendidos valientemente por los vandeanos, pero pone de manifiesto cómo la hidra del pasado, la ideología vandeana, manipula y pervierte esos mismos valores, usándolos como instrumentos para inducir a los campesinos vandeanos a combatir, sin ser conscientes de ello, por el triunfo de la opresión y la barbarie que los aplasta. Sólo en la militancia revolucionaria esos valores de los que dan prueba los vandeanos —coraje, fidelidad, amistad, afectos familiares— se convierten en valores auténticos también en el plano histórico, y se ensalzan como patrimonio de toda la humanidad y no como instrumento para su división y sometimiento. El verdadero héroe es el sargento Radoub, inmune a los prejuicios seculares y al sectarismo, capaz de vivir con gallardía, de combatir, amar y perdonar.

Monárquico que se hizo luego republicano y demócrata —en un proceso humanamente bastante más fecundo que el resentimiento que induce a tantos revolucionarios a hacerse ultraconservadores—, Hugo no olvida los valores de la vieja Francia ni su variedad regional y localista, que el marqués de Lantenac opone al centralismo jacobino con palabras particularmente actuales en la actual reivindicación de las diversidades. Sin embargo, en aquel momento histórico, es positivo para Hugo —para que esa variedad no quede reducida a instrumento de dominio— que el centro

se afirme sobre la periferia, que París venza a Francia y Francia venza a Europa.

«Tiempos de luchas épicas», se lee casi a las primeras de cambio en *El Noventa y tres*. Épica significa totalidad, fluir tempestuoso de toda la vida, aceptada y celebrada en su globalidad, en la tragedia y en la parodia, en sus poderosas contradicciones. En ese mar de la vida y de la historia, Hugo se encuentra como en su propio elemento y traza de él un fresco grandioso y anómalo, con la ingenua elementalidad psicológica que deploró Flaubert y con tonos melodramáticos que nos hacen reír pero que son a la par testimonios de su grandeza, porque sólo un gran escritor puede medirse con el melodrama, con las grandes pasiones y los grandes efectos, los grandes gestos y las grandes palabras, con la monumentalidad sentimental. A menudo Víctor Hugo corta por lo sano, se introduce en el relato anticipando hechos y conclusiones y hablando, como un conferenciante, a toro pasado respecto a lo que narra, pero su fuerza deja en un segundo plano esos defectos, que serían imperdonables en una novela bien hecha. Inventaba pero también toma directamente de la realidad a personajes, hechos y palabras, haciendo hablar al sargento Radoub, pero también a Danton y a Robespierre, con la desenvoltura del narrador que, cuanto más grande es, más puede permitirse no inventar sino citar la realidad, haciendo desfilar, como en una gran parada, a la historia universal.

En un fresco épico, las contradicciones no quedan eliminadas sino que permanecen, como en las turbinas de la vida y la historia; la admiración y el rechazo del Noventa y tres coexisten sin excluirse. Sed, sed pequeños y mezquinos, dice con desprecio Lantenac, intuyendo que el final del *ancien régime* traerá aparejado asimismo una generalizada mediocridad burguesa. Víctor Hugo presta oídos a esas palabras, que serán repetidas luego en tantas ocasiones con banalidad reaccionaria en las polémicas contra las democracias, y las trasciende con la misma magnanimidad con que las recoge. Cuanto hay de bueno en la vieja Francia continúa viviendo en Gauvain, en Radoub, en el batallón del Gorro Rojo, en sus sargentos y sus proveedoras de vituallas; es la revolución la que da lugar a la épica, a la visión en grande, que va más allá de la misma revolución.

OBLÓMOV Y LA VERDADERA VIDA

A los habitantes de la aldea de Oblómovka parece que la vida les pasa «al lado» como un río en cuyas orillas ellos se sientan a contemplarla; no es que sólo huya, sino que tienen la impresión de no llegar a poseerla nunca, ni siquiera en el instante de su transcurso, y de que no es nunca su vida. «¿Cuándo se vive?», se pregunta en efecto Oblómov, el inmortal protagonista de la novela homónima; en el precipitado atosigamiento de los afanes y agobios ocasionales, que quema cada instante con el fin de alcanzar algún objetivo que hay que superar y abandonar apenas alcanzado, no se tiene nunca la impresión de vivir la propia vida, sino sólo de destruirla continuamente para obtener algo distinto.

Algunas obras maestras se prestan a ser mal interpretadas precisamente a causa de su propia grandeza, en especial cuando entran a formar parte, en virtud de ésta, del lenguaje y el sentido común, y a confundirse con una simplificación estereotipada. Después de *Madame Bovary* el bovarismo se convirtió en una expresión familiar para todos, incluso para quien no había leído jamás a Flaubert, pero sin estar a la altura de la extraordinaria poesía del libro y del personaje flaubertiano, de su pasión impregnada de verdad y falsedad, de su mezcla de tormento y mediocridad que lo convierte en la verdadera expresión de la vida. El bovarismo, que alude a una insatisfacción y una frustración provincianas generadas por una atmósfera social concreta en un momento de la historia burguesa de Francia y de Europa, puede oscurecer la comprensión del libro que le ha dado el nombre.

Como fórmula igualmente reductora que es, también el oblomovismo puede ofuscar la conciencia de que *Oblómov* es una de las obras maestras de la literatura universal, a la altura de las otras grandísimas novelas rusas y europeas del siglo XIX y quizás no siempre reconocida como tal. Oblómov no actúa, no elige, no decide; está preso de una inercia que le penetra hasta lo más profundo de su persona y le obstaculiza cualquier afirmación y realización de sí mismo; su lugar preferido es la cama, donde está perezosamente tumbado habiéndoselas con el agresivo entrometimiento de la realidad. El oblomovismo, que le debe el nombre, tiende a presentarlo como el mero representante de una actitud existencial y cultural típica de la sociedad rusa de su tiempo, mediados del siglo XIX, como el símbolo de la parasitaria y entumecida acedía de un mundo y una clase pobre de valores y de fe en la acción.

Todo esto, naturalmente, es verdad. Las pasiones y los destinos de los hombres se hunden en el tiempo en el que viven, son indisolubles de su pertenencia a una sociedad o una cultura; tampoco la ira o el llanto de Aquiles o los celos de Swann existirían, y serían lo que son, sin aquella Grecia o aquel París de los que ellos son también expresión. Goncharov vivió entre los años 1812 y 1891, en una época en la que se publican las mayores obras del siglo XIX ruso, entre ellas, en 1859, *Oblómov*; su existencia y su arte están entretejidos en ese mundo y su libro es desde luego, también y en primer lugar, un retrato de éste. Pero la fórmula del oblomovismo tiende a reducir su novela casi únicamente a una caracterización sociológica y a pasar por alto la extraordinaria penetración poética con la que escruta no sólo una época, la Rusia decimonónica, sino también algunos de los puntos nodales esenciales de toda la civilización europea moderna.

La flojera y la acedía de Oblómov constituyen una respuesta, grandiosa en su negatividad ora amarga ora tragicómica, a una vida que parece haberse hecho, bajo algunos aspectos, cada vez mas invivible e irreal, agrediendo al individuo y convirtiéndolo en el blanco de un febril bombardeo de deberes, estímulos, agobios, impulsos, cometidos, solicitudes u órdenes que le impiden vivir. «¡La vida apremia, urge por todas partes!»,

exclama angustiado Oblómov dándose la vuelta en la cama; no se puede vivir, de la misma forma que es imposible dormir cuando te pican continuamente los insectos.

La existencia se neutraliza y destruye a sí misma con su propio ritmo martilleante; Oblómov busca la verdadera vida, la armonía con el fluir del tiempo, en la canción de Olga, la muchacha que ama o cree amar, pero ese canto se apaga. La verdad más profunda, y acaso la defensa contra la imposibilidad de vivir, le llegan, más que de la promesa del canto de Olga, de la astucia remolona y enredadora pero buena y fiel del sirviente Zajar, inolvidable figura que no le va poéticamente a la zaga a la de su amo, o de los suaves y blancos brazos de Agafia, entre los que encuentra una paz semejante al embotamiento de la muerte pero también al abandono del amor.

El oblomovismo es un mal y cuando Stolz, el amigo activo y positivo, le ofrece una posibilidad de redimirse de su acedía inmemorial, posibilidad que sin embargo llega demasiado tarde, la novela representa con una poesía estremecedora el dolor por aquella cita fallida con la realidad. Pero no se da por descontado que Stolz, con su laboriosidad alemana, tenga siempre razón y Oblómov se equivoque. Oblómov constituye un extraordinario retrato del nihilismo y éste consiste no sólo en la apatía del héroe pasivo, sino también en el destructivo frenesí del activismo, que nace de una relación distorsionada con el transcurso del tiempo. En un mundo en el que cada vez estamos más llamados a hacer, a producir, hablar, escribir, comentar, participar, emprender —en una movilización general cada vez más impulsiva, en que a menudo parece no saberse cuándo se vive—, esa indolencia de Oblómov puede ser una extrema defensa de la libertad; tal vez su posición, allí tumbado en la cama, que se prolonga durante páginas y más páginas, sea más digna del hombre de cuanto lo sea el continuo presenten armas a la orden del día.

EL ESTILO DEL PADRE, EL ESTILO DEL HIJO

El 30 de marzo de 1880 Theodor Fontane asiste al estreno berlinés de *La familia Selicke*, uno de los primeros dramas naturalistas. Esta obra oscura y agresiva, redundante de desolación existencial y protesta social, no estaba hecha ciertamente para su gusto; él era un señor de setenta años, que dentro de muy poco escribiría sus obras maestras en las que iba a representar, con desilusionada imparcialidad, el fluir contradictorio de la vida, el declive de su Prusia, que amaba pero juzgaba con desencanto, los nudos cotidianos en los que la pasión del corazón se entrelaza con las convenciones sociales, el irrefutable crepúsculo de la vieja Europa y las primeras grietas de la nueva Alemania.

Fontane empezó a los sesenta años a escribir unas novelas en las que plasmaba los irresolubles conflictos de la existencia captándolos en los detalles concretos de cada día, en los gestos leves e irreparables con los que, sin darse cuenta, tejen los hombres la trama de su suerte, y en la concatenación casual e imperiosa de las circunstancias, que asumen poco a poco el rostro del destino. El narrador, al que no le disgustaba parecerse a un alto funcionario prusiano, con sus patillas y sus bigotes blancos, y que unía un profundo sentido moral del deber a una irónica conciencia de la vanidad de todo, tenía la ecuanimidad épica que hace justicia a todas las partes en liza y a todas las voces discordantes de la realidad —prestando oídos a quien lucha por conservar y a quien se bate por renovar— y que encuentra su propio estilo y formula su propio juicio haciendo hablar a las cosas. Su representación serena, que desenmascara con un rigor ético de

corte prusiano incluso las injusticias y la decadencia de la vieja Prusia, pone al descubierto la crisis de una sociedad con mucha mayor incisividad que un explícito y unilateral acto de acusación.

El drama que triunfa en la escena de Berlín vocea en cambio la miseria y subraya la sordidez con *pathos* peleón y didáctica evidencia; parece como si todas las palabras tuvieran signos de exclamación, mientras que Fontane prefiere las comas y las conjunciones, esas modestas y ambiguas «y» que sacan a relucir inesperadas y fugaces relaciones entre las cosas. Si el drama carga las tintas y exaspera las situaciones, Fontane evoca el absurdo y la culpabilidad de las leyes sociales describiendo con reticencia el comedido fin de una *liaison* embarazosa, la obviedad con la que se obedece a un código del honor en el que ya no se cree, un paseo sentimental a lo largo de un río en el que se perfila el presagio de la inevitable despedida o una velada en el círculo de oficiales, cuando una frase o una alusión dejan de improviso al descubierto lo angosto e inexorable del círculo de la vida de un personaje y lo imposible que es franquearlo, salir al aire libre.

Sin embargo Fontane pronostica, con la mayor tranquilidad, que el futuro pertenece a dramas como *La familia Selicke*. El anciano caballero, al que le agradan las extensiones de arena y los silenciosos lagos de la Marca de Brandeburgo, no ama ese futuro, pero compadece a los conservadores que deploran la perversidad de los tiempos y se niegan a ver la necesidad del proceso histórico. Fontane es un padre, que sabe ponerse a un lado cuando se da cuenta de que ha llegado la hora de los hijos, aunque no le despierte mayor ilusión esa descendencia. Se percata de que el futuro les pertenece a esos hijos, a esos autores descompuestos y excitados que no saben para qué puede servir su mesurada reserva, y comprende que la nueva época, que él mismo ve surgir, será en todo y por todo una época de hijos, de convulsa brevedad y febriles mutaciones, en la cual ya no habrá sitio para los padres, para la continuidad y la duración. A la gerontocracia de la tradición, que obedece a la autoridad de lo que ha sido, le sustituye el culto de la juventud, de la fractura y la provisionalidad.

También entre los escritores, como entre los demás hombres, hay quien nace con la vocación, con el estilo del padre, y quien está destinado a ser

siempre un hijo, a tener la actitud, la constitución psicológica y el tono estilístico de éstos. Fontane es una personalidad paterna, compacta y resuelta, capaz de reconciliarse con el absurdo de la existencia y consciente de ser una comparsa lateral en el vasto escenario del mundo; no ansia ponerse en el centro, pero sabe aprovechar los placeres que la ocasión le depara. Es como si hubiera nacido ya experimentado y pagado de la vida, como si se hubiera percatado por instinto de que la realidad es un malentendido, pero sin permitir que ese descubrimiento le quite el gusto de vivir y la vaga pero arraigada convicción de que la vida, con todas sus contradicciones, tiene un sentido y un valor, ante el que, a pesar de todo, uno debe inclinarse.

Su visión épica y paterna le induce a someter cualquier particularidad, incluida la suya propia personal, a una compleja totalidad, de la que advierte su resuello unitario hasta en los momentos más dolorosos y lancinantes. Su naturaleza le lleva a respetar incluso aquello de lo que duda, a subordinarse aunque sea escépticamente a algo superior, como un padre que vive y trabaja para la familia aun cuando no esté perfectamente convencido de la bondad general de la institución familiar.

Cuando lee la *Autodefensa*, la genial y descarada autobiografía de Strindberg, Fontane tiene un gesto de repulsa: esa exhibición narcisista y autolesionadora de la intimidad conyugal, ese catálogo de sus humillaciones sexuales, de la ropa interior sudada y manchada puesta en primer plano, se le antojan de un egocentrismo indecente por el que rezuma un equívoco resentimiento. Pero a renglón seguido añade, con la objetividad que le caracteriza, que quienes hacen progresar al mundo son las personalidades inconexas y desagradables como Strindberg, los jugadores de fortuna y no los irónicos caballeros.

Strindberg es exasperadamente hijo, casi bloqueado en una crisis de pubertad que él reitera obsesivamente, con la chocarrería y la sed de pureza de la adolescencia, con la intemperancia y el candor de sus pequeños vicios y de sus grandes sueños. La agresiva e impúdica inocencia del hijo le inspira al padre azoro e irritación, Pero también ternura y, sobre todo, una melancólica estima. Ese acre deseo filial de herirse, esa insolente e

inoportuna arrogancia, derivan de una fragilidad ciertamente fastidiosa, pero tal vez también necesaria para la mejora del mundo: derivan de la capacidad de escandalizarse que el padre ya ha perdido.

Las sombras y los pecados que el hijo descubre en la familia, en la sociedad y la vida, le inducen, en medio del dolor de su desilusión, a juicios lapidarios y ofensivos, a escarnecer el altar en el que había creído y con él cualquier otro; a exasperar, con la amargura de su desengaño y con su desorden, la imperfección de las cosas. Ese acerbo y doloroso escarnecimiento es injusto, pero sin esa sectaria y estridente reacción frente a los agravios y los compromisos no nace ninguna rebelión contra el mal y el dolor, no se emprende ninguna batalla para mitigar las injusticias. La ecuanimidad paterna del escritor épico, que entiende las razones de todo aquello que es, deja las cosas tal como están, con su parte buena y su parte mala; en el clasicismo paterno anida también la respetabilidad culpable del señor Duval, que en *La dama de las camelias* va a echar a Margherita Gautier y a convencerla además de que eso es justo.

Fontane se da cuenta de que para cambiar las cosas es necesaria a veces la subversión violenta, con todo el sectarismo, el engreimiento y el narcisismo de quien quiere transformar el mundo y para hacerlo debe presumir arrogantemente de ser el depositario de la verdad, dejarse llevar por gestos enfáticos y chocantes, hacer de sí mismo el protagonista de grandes acontecimientos u ostentar su propia inmadurez como una bandera. El escritor advierte el final de la era de los padres; en la época que él vislumbra, y que es la nuestra, las contradicciones de la realidad se van haciendo tan agudas que ya no se pueden conciliar con esa operación intelectual tan típicamente humanística y paterna que es la mediación entre los opuestos.

La intensidad de la crisis y la violencia de las transformaciones humanas y sociales dificultan lo que Giuseppe Bevilacqua, a propósito de Fontane, ha denominado el amor conyugal a la realidad. Los escritores y sus personajes ya no se apoyan en un sentido de la totalidad, sino que se sienten obligados a exasperar las laceraciones, a sumergirse y hundirse en

las llagas de esas heridas, a señalar y gritar continuamente las mutilaciones que se infligen a la vida.

No es Fontane sino Strindberg la expresión de esa incertidumbre, de esa búsqueda y ese autocastigo, de esa disonante necesidad de abandonar el punto de vista de la totalidad y retroceder a la perspectiva inmediata y puesta a cero de la infancia. Tampoco es que Fontane, a decir verdad, presumiera de conocer el mecanismo de la totalidad, de mirar las cosas desde arriba y saber cómo iban a acabar: sentía con agudeza la inadecuación y la precariedad, pero consideraba que a la incertidumbre del corazón le debía corresponder una tranquilidad del gesto; pensaba —y en esto era profundamente padre— que se podía dispensar seguridad aun sin tenerla uno. Kafka, el más grande y el más severo de los hijos, no ahorró ciertamente acusaciones para con su padre, sintió como una grave culpa su propia ineptitud para ser padre, para poner su propia angustia egocéntrica en un segundo plano, para dar certeza y salud aun sin poseerlas.

Fontane pensaba que «lo clásico —esto es, la resuelta y sobria comprensión de uno mismo, de sus propios límites y desazones— nos hace libres», pero veía que ese estilo era ya entonces anacrónico y se sentía, como dice uno de sus personajes, a contrapelo en un proceso histórico que él mismo reconocía como necesario y, en cuanto tal, válido. Comprendía las razones de aquellos que le dejaban atrás en la marcha de la historia, mientras que ellos —los hijos, los fugaces amos del futuro— no podrían ni querrían comprender sus razones. Por su parte, continuó escribiendo novelas en las que confiaba lo esencial a palabras leves y lo escondía en conversaciones sencillas y profundas como la vida misma, en personajes «fascinantes e insignificantes» como Effi Briest, la protagonista de su libro más famoso, que hace falta leer con suma atención para darse cuenta de que, en su trama principal, relata un adulterio.

Esa levedad elusiva, propia del arte clásico que hace libres, es mucho más ardua y difícil que el *pathos* del arte contemporáneo, que con tanta frecuencia siente la necesidad de explicar, subrayar, simplificar y declamar con pedantería didáctica. Mittner compara lucidamente los diálogos de Fontane con los de Goldoni; un breve intercambio de frases entre los cuatro

rústicos cascarrabias de su obra homónima dice, acerca de la relación conyugal, de la cocina y el dormitorio, cosas mucho más inquietantes e insidiosas, en su aparente afabilidad, que los dramas expresionistas con todos sus machos que estupran y sus hembras que castran. Fontane, irónico Junker y amable *causeur*, atento siempre al «cómo» y no al «qué» de la narración, resume su última novela, *El señor de Stechlin*, diciendo que en ella se cuenta la vida de «un viejo que muere y de dos jóvenes que se casan, eso es todo...».

1982

EL SUPERHOMBRE Y EL HOMBRE DEL SUBSUELO

Nietzsche decía que leía a Dostoievski con un sentido de inmensa liberación y añadía, en otro fragmento, que su anhelado superhombre no era muy distinto del hombre del subsuelo creado por el escritor ruso. A los cien años de su muerte Dostoievski resulta no tanto un clásico, serenamente adscrito al panteón de la tradición literaria y de sus valores más duraderos, cuanto la voz de una furibunda y confusa transformación del hombre, que está todavía en curso y que nos compete en su provisionalidad, en su incertidumbre y desorden. Cada mañana, al abrir el periódico y leer —desde los titulares hasta los sucesos o las páginas de sociedad— el novelón inconexo y trastornado del que sin embargo somos también inconscientes personajes, nos percatamos de que Dostoievski, el escritor que buscaba inspiración en los hechos sensacionales y las noticias clamorosas, es todavía nuestro cronista, el testigo y el reportero de nuestra existencia, con frecuencia tan aberrante y banal. En sus historias febriles y fangosas Dostoievski parece representar aquello en lo que nosotros ahora nos estamos convirtiendo; da la impresión de plasmar esa incierta transformación de nuestra naturaleza humana, que nos hace parecernos a una especie animal en una fase de mutación.

Con uno de esos relámpagos de genio que tan a menudo acababan por deslumbrarle, Nietzsche pensaba que Dostoievski quería narrar y celebrar esta metamorfosis de la fisonomía milenaria del hombre y que se asomaba,

más allá del individuo tradicional —que, para Nietzsche, era un puente que debía ser superado—, a una nueva forma de la personalidad, liberada de las seculares jerarquías morales y espirituales que habían apresado al libre fluir de la vida en la camisa de fuerza de la identidad individual, en la compacta y tiránica unidad de la conciencia.

El hombre del subsuelo proclama en efecto que la conciencia es una enfermedad y que el carácter de un individuo, que impone orden y disciplina a la multiplicidad molecular y centrífuga de sus impulsos, es una cárcel. Para el hombre del subsuelo es el propio pensamiento el que socava el sistema de la filosofía, obligando a la mente a remontarse siempre hacia atrás, en busca de unas causas primeras sobre las que sustentar un edificio de conceptos y valores, para descubrir sin embargo que toda pretendida causa primera remite a otra todavía más originaria.

Como el superhombre nietzscheano, el hombre del subsuelo carece de un fundamento —del ser y del pensamiento— sobre el que apoyar los pies y de un suelo vital en el que hundir sus raíces y del que extraer sus linfas. Dostoievski se enfrenta a la insuficiencia de los sistemas filosóficos, que le parece que bloquean la fluidez de la vida en redes de conceptos, y se siente prisionero de la propia identidad individual rígidamente definida, que ve cómo reproduce —en el seno de la persona— la represión social y encadena la existencia. Tal vez ningún otro libro de la literatura mundial ponga de manifiesto como *El doble*, la más tersa y rigurosa de las novelas de Dostoievski, cómo el individuo se escinde y se multiplica en una pluralidad psíquica, cómo cada uno es otro respecto a sí mismo. Si en *Guerra y paz* Tolstoi cuenta el sueño en el que Pierre Besuchov ve un conjunto de gotas de agua, en dolorosa lucha recíproca, componerse en la armonía superior de la esfera que las engloba y trasciende, Dostoievski expresa el convulso dolor de cada una de esas gotas, que no se supera y no se aplaca en ninguna totalidad.

Pero ser el testigo de una época no significa ser su apologista y una cosa es diagnosticar una enfermedad y otra bien distinta ser su apóstol. Kirilov, en *Los demonios*, divide la historia en dos partes: «del gorila a la destrucción de Dios, y de la destrucción de Dios a la transformación física

del hombre y de la tierra». Dostoievski escruta sin miedo cómo se ciernen esa destrucción y esa transformación, sin escudarse en fáciles consuelos, pero en esa hipótesis no vislumbra la menor liberación.

Dostoievski no intentó jamás hacer pasar esa virulenta enfermedad del siglo, en la que su análisis se adentraba como en las vísceras de un cuerpo en putrefacción, por una medicina o una condición de salud superior. Su obra se lee hoy también y sobre todo como una furiosa y visionaria sátira de toda esa cultura actual de inspiración nietzscheana y dionisiaca que predica, con una jovialidad cenagosa y confusa, el ocaso del sujeto individual y la dispersión centrífuga de su unidad, la disociación de la identidad personal en el magma informe de los deseos momentáneos e indistintos, la eliminación de los valores a favor de las necesidades, el vago e indeterminado culto al cuerpo —es más, conforme a la retórica de las mayúsculas, al Cuerpo— que ya no es la concreta unidad psicofísica del individuo, sino una especie de misteriosa y obtusa divinidad impersonal, adorada en sus secreciones fisiológicas con superstición fetichista.

Muchas de las actitudes de nuestra época podrían figurar en una novela de Dostoievski, igual que el mesianismo terrorista en las páginas de *Los demonios*, precisamente porque buena parte de esas actitudes son una inconsciente parodia de los motivos dostoievskianos. Si Dios no existe, todo está permitido, sostiene Iván en *Los hermanos Karamazov*. Esta posibilidad le resulta a Dostoievski no ya liberatoria, sino horrible. Es verdad que se adentra sin ninguna clase de rémoras, con la falta de prejuicios de los grandes escritores religiosos, en los meandros más sombríos y sórdidos del mundo en el que todo es lícito, incluidas cualquier violencia y cualquier miseria, es decir en un mundo en el que existe sólo la necesidad y no existe ningún valor. Para representar el mal, Dostoievski no puede juzgarlo desde lejos y desde arriba, sino que tiene que ir a sacarlo de su guarida más íntima, asumirlo en primera persona como un Mesías doliente y pecador que se carga sobre sus espaldas realmente y no sólo simbólicamente las culpas de los hombres; debe vivirlo en su propio pellejo. Dostoievski es creador y al mismo tiempo personaje de su universo narrativo; también él vive en esas lúgubres casas populares, plasmadas en

sus obras con inigualable maestría; la abyección y la sordidez están también en él, en su humanidad descaradamente promiscua e impúdica, sin la que tal vez no hubiera podido comprender y desenmascarar el mundo en el que todo está permitido.

Dostoievski sabe ensimismarse hasta la indecencia en la infinitesimal multiplicidad de la vida, dando voz a cada átomo de esa existencia anárquica y despanzurrada; sus grandes novelas no temen dilatarse para hacer hablar al inmenso y excitado susurro de la vida entera, casi hasta perderse en él y en su indefinición, en esa maraña apremiante e indistinta que a veces, como observa Borges, enreda y confunde su trama narrativa.

Pero para Dostoievski ese oscuro y desordenado latido tiene sentido solamente si se capta su tensión hacia la unidad y el valor. Raskólnikov, en *Crimen y castigo*, teoriza la licitud del crimen y el derecho del superhombre a cometerlo, hasta llegar a perpetrarlo él mismo. Él es un individuo moderno ejemplar, con todas las tentaciones y los extravíos que se le presentan a éste, con todos los conflictos entre la vida y los valores que nos confunden a cada uno de nosotros. Pero Raskólnikov es grande justamente porque no es un superhombre, sino un hombre: con la miseria y la pasión, la ternura y el engreimiento, la generosidad y la ruindad, la originalidad y la banalidad o la imbecilidad de cualquier hombre. El drama que lo lleva a descuartizar a dos ancianas a hachazos queda redimido por el dolor que ello le inspira y es un drama auténtico, porque encarna un impulso a la violencia y una rendición a la ceguera intelectual de los que nadie puede sentirse al abrigo.

La partícipe piedad de Dostoievski por la pena de Raskólnikov - y por su mismo delito, pero sólo en cuanto, como todo mal, hace sufrir también a quien lo comete - no le impide desenmascarar su torpeza ideológica. Ningún verdadero pensamiento conduce al delito y a su justificación, sino sólo la debilidad y la insuficiencia del pensamiento, que vacila ante los golpes y las heridas de la existencia. Nadie puede erigirse en juez de quien causa un mal, porque nadie puede estar seguro de no causarlo, pero para Dostoievski el mal existe y él denuncia la vacuidad de las ideologías que quieren desembarazarse de esa conciencia del mismo.

La impávida representación dostoievskiana del mal no se echa atrás ante ninguna cautela moralista y hace justicia a cada una de las instancias de la vida, escuchando las razones de Jesucristo pero también las, no menos profundas, del Gran Inquisidor, igualmente solícito también él —aunque sea de un modo completamente distinto— respecto al destino de los hombres. Pero esa impávida representación no tiene nada en común con la roma fascinación que buena parte de la cultura parece experimentar por la transgresión y la violencia, en especial cuando se presentan impregnadas de algún tipo de ebriedad erótica, como si la violencia infligida a alguien en el transcurso de una orgía sádica tuviera que encerrar en sí misma, sólo gracias al elemento orgiástico-dionisiaco, algo que la redimiese o rescatase, o que la convirtiese en algo distinto de una violencia programada de antemano. Este culto de la inmediatez indistinta falsea la verdadera *pietas* respecto al cuerpo, que es menester respetar y amar en cuanto signo de la finitud del hombre, de su tierna fugacidad y no de su presuntuoso énfasis.

Dostoievski está en las antípodas de ese mentecato misticismo fisiológico, que no considera sagradas a las personas en su totalidad física y espiritual, sino las uñas que éstas se cortan o a las excrecencias que expelen. Sonia ama y redime a Raskólnikov: no a un superhombre ni a una multiplicidad esquizoide de deseos, sino a un hombre, a su entera y unitaria persona. La mirada que Dostoievski dirige, a fondo, al polvo de la existencia comporta ciertamente la liberación de la que hablaba Nietzsche, pero la liberación consiste en la unidad de esa mirada, no en la dispersión de ese polvo. Aliosha, en *Los hermanos Karamazov*, encuentra el fundamento y el suelo del ser, la tierra que se agacha a besar. Esa tierra está húmeda, es fértil y vital, pero el agua que la riega y fecunda es el valor de la vida, es —dice Dostoievski en *Los demonios* —el espíritu de la vida del que hablan las Escrituras, «los ríos de agua viva, con cuya desecación tanto nos amenaza el *Apocalipsis*».

EL VIGILANTE DEL FARO. EN EL CENTENARIO DE STEVENSON

En una poesía, *El vigilante del faro*, Robert Louis Stevenson dice que se encuentra en una luz mantenida en alto sobre la oscuridad del mar. La profesión de constructor de faros, ejercitada por su padre, era una tradición en la familia del escritor, a la que rindió homenaje y debe en parte quizás su amor por las costas, el mar y los paisajes ariscos y solitarios.

El faro —con su audaz esbeltez hacia lo alto, su claridad y su orgullo— podría ser un emblema ideal de su arte, que se dirige a las tinieblas con luminosa jovialidad y envuelve tempestades, aventuras y tumultuosas e intrincadas vicisitudes en una airosa ligereza en la que, a menudo, también el horror y la muerte tienen la levedad de una pluma y la gracia de un juego, sin perder un ápice del escalofrío que producen ni de su tragedia.

Stevenson descendió a aquella oscuridad del mar, disimulando la turbación de quien se hunde en la oscuridad y en el mal de la vida tras el semblante juvenil del muchacho que se echa al mar desafiando las olas con alegre atrevimiento. El viaje por mar, tan presente en sus obras y en su vida, une estos dos aspectos: es una experiencia gozosa, una expansión del alma y de los sentidos, un intenso placer físico, un abandono al encanto de la cambiante y cautivadora superficie del mundo, un descubrimiento de nuevas tierras, gentes, colores y seducciones, y al mismo tiempo es una precaria suspensión en el abismo desconocido y sin fondo, una proximidad al naufragio material e interior.

La vida del escritor —que él, en las cartas desde Vailima, su última y amada residencia en Samoa, compara a un cuento que fuera «mejor que un poema»— es la serenidad arrebatada continuamente a las dificultades y los sufrimientos. Hasta desde el punto de vista físico tiene algo de prodigioso, se parece al inagotable deseo de un niño que, incluso con una fiebre alta, continúa corriendo, entusiasmándose y maravillándose del mundo, yendo a su conquista.

Stevenson, que nació en Edimburgo el 13 de noviembre de 1850 y murió el 3 de diciembre de 1894 en Vailima, tuvo una salud endeble desde la infancia y padeció durante toda su vida de una tuberculosis que a menudo le sometía a crisis extenuantes. Pero su vitalidad fue inagotable; convivió, sin dejar que la depresión se apoderara de él, con la debilidad y la enfermedad en cualquier circunstancia, desde el período de su bohemia universitaria y la revuelta contra la tradición religiosa familiar hasta sus viajes por Alemania, Francia, América o los Mares del Sur.

Durante sus peripecias, llevadas a cabo en condiciones que dejaban mucho que desear, Stevenson siente interés por todo lo que ve y percibe, por la realidad humana y por las historias fantásticas y fabulosas; presta atención a todo y a todos y saca de cada viaje, igual que de cada experiencia, materiales para sus escritos de documentación e invención, elementos para posteriores relatos y motivos para un diálogo epistolar que abarca los ámbitos más variados, desde los pormenores de la vida cotidiana al debate sobre la novela, en especial en las cartas a Colvin, su mentor e intérprete, y en las dirigidas a Henry James. La amplitud de su riquísima producción, por desigual que sea, es un milagro de energía creativa.

La vida y la obra de Stevenson constituyen una síntesis feliz de orden y desorden. La irregularidad y la errabunda libertad anárquica, semejante a la de los parias y fugitivos que recalaban en remotas islas o en las tabernas de sus relatos, son la ley de su existencia, que no podría dejarse agarrotar en la prosa de la realidad burguesa. Pero su vida nómada y vagabunda revela un profundo orden interior y se parece a la espontánea y laboriosa sencillez de una familia que vive en armonía, como la que fundó el mismo Stevenson con su mujer Fanny y su hijastro Lloyd.

Stevenson navega por mares lejanos e islas que se desvanecen como espejismos en el horizonte, pero su jornada, en esos vagabundeos expuestos a tempestades y encuentros peligrosos como los de sus novelas, se desarrolla con un tranquilo ritmo de gestos y actividades que tienen todo el hechizo de la normalidad y la costumbre de una familia feliz. El cantor de piratas y bucaneros, el narrador de oscuras e insondables escisiones de la personalidad como la del doctor Jekyll, el fabulador seducido por las historias de misterio y pesadilla, es también, merced a su profundo amor a las cosas, un padre de familia atento a la marcha de la casa, a los quehaceres del jardín y el bosque, a todas esas infinitas cosas mínimas y fundamentales que conforman el ordenado ritmo cotidiano.

En los relatos de Stevenson también hay Robinsones, desde Ben Gunn, abandonado por sus compañeros en la desierta isla del tesoro, a David Balfour, el muchacho raptado que, antes de percatarse del mecanismo de las mareas, cree haberse quedado aislado en una isla en medio del mar. Pero cada hombre, a su modo, es un Robinson arrojado en el desierto de la vida y, como el héroe de Defoe, se defiende con las virtudes del orden y el trabajo, virtudes análogas a las que sirven, cada día, para llevar una casa.

En Samoa, Stevenson no busca, como otros grandes fugitivos que se fueron de Europa, el olvido de la civilización y la ebriedad de la vida primitiva; se introduce en la realidad local y permanece en contacto con amigos y escritores europeos y americanos, aprende el samoano, ayuda a los isleños contra las vejaciones que sufren, les enseña a trabajar; no hay el menor contraste entre el escritor de éxito en el mundo occidental y el Tusitala —narrador de historias, como lo llamaban los isleños— que se las cuenta a ellos en voz alta. Su vida en Vailima no es una fuga, es laboriosidad; no en vano los indígenas, para demostrarle su gratitud, le construyen un buen acceso a casa para que no tenga que caminar por el barro.

Stevenson fue un escritor de enorme éxito perfectamente inserto en los mecanismos de la producción literaria, pero no sentía predilección por la gran novela social del siglo XIX, que relata y acepta la prosa de la realidad, o sea el triunfo de un orden impersonal cuyas leyes permanecen invisibles a

los hombres gobernados por ellas, sino que celebra el *romance*, la narración fantástica y épica en la que todavía hay lugar para la poesía del corazón y la libertad individual, para la aurora de las cosas, para la mirada con que se mira el mundo como si fuera la primera vez.

Muchas de las páginas de su libro *En los Mares del Sur* muestran ese encanto y esa capacidad de encanto de la que Stevenson es un maestro, con su escritura tersa y cristalina increíblemente capaz de captar los sonidos y los colores, el soplo de los alisios y la sombra de las palmeras, la resaca blanca en la playa de Taiaro, los colores del alba en la bahía de Anaho, las marejadas a lo lejos.

Respecto al gran modelo de la novela decimonónica, Stevenson parece un epígono y al mismo tiempo un descendiente. Por un lado da la impresión de ser un narrador del siglo XVIII casi ingenuamente convencido, como los muchachos y sus libros de aventuras, de que el mundo está todavía a disposición de la energía individual. Por otra parte, como por lo demás muchos autores del siglo XVIII que nos resultan hoy tan cercanos, es un escritor de arabescos consciente de que la imagen totalizante y compacta del mundo y de la historia, plasmada en la gran novela realístico-social, se ha quebrado, igual que las estructuras narrativas que la habían recreado tan extraordinariamente, y de que solamente en algunas astillas y algunos fragmentos, casi como pecios dejados en la orilla por algún naufragio, resplandece la imagen de aquella totalidad perdida.

Stevenson también escribió novelas históricas, desde *La flecha negra* a *Las aventuras de David Balfour*, pero la historia, para él, es un escenario para empresas aventureras, una serie de gestas como las de la antigua caballería. Acercándose a las islas de los Mares del Sur, dice tener la sensación de haber salido fuera de la sombra del imperio romano, de sus leyes y sus prohibiciones, del mundo de los hombres gobernados por la sabiduría de Gaio y Papiniano. Pero incluso antes de establecerse en los Mares del Sur, Stevenson había permanecido extraño a la gran tradición político-estatal que, desde el imperio romano a los grandes Estados unitarios y desde la Revolución francesa al código de Napoleón, constituye la estructura que sustenta la civilización europea.

Entre los clanes de las islas Marquesas vuelve a encontrar a los clanes de su Escocia natal, que recrea y admira en sus novelas: un mundo en el que la costumbre vale más que la norma, la palabra dada y el vínculo de sangre más que la ley escrita, la rebelión del individuo pronto a pagar con su espada más que los deberes para con el Estado, el canto popular que ensalza al rebelde más que los artículos de ley que condenan su delito.

Stevenson ha sido justamente definido como «un Heine escocés», y no sólo por la análoga presencia simultánea de amor por el pasado fantástico y ariostesca ironía que lo difumina porque es consciente de su irrealidad. Stevenson vislumbra y ama en su extravagante Escocia lo que Heine vislumbra y ama, con ironía, en la vieja Alemania, esto es, la abigarrada y poética variedad de un mundo premoderno, feudal, reacio a la uniformidad y a la nivelación impuestas por la modernidad, que por lo demás ninguno de los dos, ajenos a cualquier nostalgia retrógrada y reaccionaria, rechaza, de la misma forma que no rechazan el sentir liberal y democrático.

Pero esta conciencia de la diversidad del mundo le permite a Stevenson hacer justicia poética a las figuras y valores irreductibles a la civilización moderna y destinados a desaparecer, como los piratas de la inmortal *Isla del tesoro* o las creencias polinesias acerca de la permanente presencia de los muertos en la realidad de los vivos, creencias que Stevenson plasma con objetividad y sin comentario, perfectamente sabedor de que el único modo de entender las cosas es narrarlas.

La oscuridad del mar no se ha tragado la luz del faro, pero a menudo parece estar a punto de hacerlo. Stevenson es el autor de *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, obra maestra en la que el angustioso peso del mal y la frescura de la narración se equilibran a la perfección, de *Markheim*, de *Olalla* y de tantos otros relatos en los que las tinieblas están siempre al acecho. Tusitala, que sabe encantar a los oyentes y a los lectores y goza de un talento especial para la felicidad, es experto en las laceraciones de la mente y del corazón y conoce la dimensión infernal y turbia de la vida.

Stevenson se siente quizás más atraído por el mal que por el bien, aun a sabiendas de lo obtuso y opaco que es el mal y de que la gracia de Uma saliendo del mar, en su relato *La playa de Falesá*, o la llana lealtad de Jim,

en *La isla del tesoro*, son más poéticas e interesantes que el mal, que posee la potencia pero también la sordidez de la enfermedad. En *El señor de Ballantrae* plasma con pasmosa fuerza poética el lento triunfo del mal sobre el bien, la maldad de James que corrompe al bondadoso Henry hasta lograr apagar su bondad casi en una especie de idiotez, en una decadencia psicofísica en la que la herida del alma noble termina por convertirse en una repulsiva lesión de la mente y el cuerpo.

Con ser como era un maestro de la fantasía y de la técnica literaria, Stevenson peca a veces por exceso, se deja llevar por su talento y su versatilidad y escribe muchas páginas que están lejos del nivel de sus obras maestras. Pero la ligereza mozartiana de sus grandes libros le permite transformar musicalmente la realidad en una fábula desenfadada, lo mismo si se trata de historias inventadas que de una realidad trasladada con fidelidad, como *En los Mares del Sur*.

En esos mares Stevenson se convierte en Tusitala, el narrador de historias, amigo o hermano de los indígenas. En esas islas, como en las páginas en las que habla de ellas, encontramos la felicidad indecible del mar pero también una indecible melancolía. Esas páginas se abren a un inmenso mar al mediodía, a una extrema lejanía crepuscular en la que, incluso a la hora más luminosa, se advierte descender inmensamente la noche. Muchos de los habitantes de esos paraísos, imagen donde las haya del edén, son lotófagos que esperan la muerte y piensan en la muerte, en una soledad tan sin límites como el océano.

Sobre esa belleza pesa una flojera invencible, además de la melancolía inherente a toda belleza absoluta, que promete mucho más de cuanto pueda dar. En esas islas se recala, pero para volver a marcharse: «Todos ir», dice tristemente el rey en una de ellas, y tras cada marcha el mar vuelve a cerrarse sobre el breve encuentro como sobre un naufragio.

Stevenson se detiene, en Vailima, y echa raíces en esa isla, trabajando en sus libros como en las reparaciones de casa, permaneciendo en estrecho contacto con sus amigos europeos y sintiendo interés por el indígena que le dice que Cook no puede haber existido verdaderamente porque la Biblia no habla de él. Vailima, donde murió, es un lugar de vida, pero los

encantadores Mares del Sur por los que navegó son un mar de Calipso, del olvido y la muerte.

Pero también en una de esas islas perdidas en la lejanía, en Apemama, Stevenson encuentra, en el rey Tembinok, no sólo a un tirano ambiguo, sino también a un compañero en las lides literarias. El rey, hablándole de unos versos que había escrito, le responde a Stevenson, que le había preguntado de qué trataban: «Enamorados y árboles y el mar. No todo como verdad, todo como mentira.»

1994

UN FORRO PARA «LOS BUDDENBROOK». LOS ENSAYOS DE THOMAS MANN

En el discurso pronunciado en el torreado ayuntamiento de Lübeck el 21 de mayo de 1955, poco antes de su fallecimiento, Thomas Mann, reconciliándose definitivamente con su patria hanseática (que no era sólo una ciudad sino, según su definición de treinta años atrás, una «forma de vida espiritual»), habló de un deseo imposible, el de que su padre, el estricto senador Mann, hubiera leído *Los Buddenbrook* —tal vez recubiertos, por decencia y timidez, con un forro que los hubiese hecho irreconocibles y hubiese impedido que los demás se dieran cuenta de que estaba leyendo aquel libro estremecedor e impío, que ensalzaba con profundo amor aquel mundo burgués del que él mismo era un pilar y al mismo tiempo escrutaba sin rémoras sus grietas, sus contradicciones y la muerte que se cernía sobre él.

De esa forma el senador Mann había leído *Nanà* de Zola, tapando las cubiertas del libro para no escandalizar a quien pudiera considerar aquella lectura indecorosa e inadecuada para la «estricta conducta de vida» que se requería a un gran burgués de la pequeña Lübeck. Pero *Los Buddenbrook* hubieran sido una lectura mucho más ilícita, más irreconciliable con aquella «estricta conducta de vida», porque ponían de manifiesto la decadencia a la que ésta, precisamente con su rigor, llevaba a aquel mundo, a sus valores y sentimientos, a toda su vida; ponían de manifiesto lo que eran en verdad la existencia y la obra del senador Mann y de la sociedad que representaba. La

sola idea de que su padre leyera ese libro, y Thomas Mann lo sabía muy bien, era «inconcebible»; una imagen incestuosa, más inquietante y culpable, para el escritor, que un incesto limitado a la seducción erótica, que probablemente le escandalizaba menos. «No hay forro —no es factible ni imaginable— tras el que el padre hubiera podido leer *Los Buddenbrook*», escribió el hijo, autor de ese libro que narra el encanto, la grandeza, pero sobre todo la muerte de su familia y de toda la cultura que se encuentra reflejada en ella, y que narra sobre todo cómo esa muerte nace de la misma esencia de esa cultura, de su encanto y su grandeza.

El senador Mann habría podido leer en cambio los ensayos del hijo, que se había convertido en uno de los grandes de la *Weltliteratur*, de la literatura universal. Tal vez los ensayos de Mann representen el forro que permite ofrecer ese extraordinario libro —y los demás, nacidos como inevitables continuaciones suyas— en una sabia y seductora presentación, que deja intactas las reglas de convivencia y el profundo respeto a los demás y a sí mismo, a quien —sin ese forro— resultaría herido de muerte al leer el libro y a quien, habiéndolo escrito, está cruelmente herido por el sentimiento de culpa provocado por su crueldad y, aún más, por el dolor de herir y de ver herido de muerte a aquel mundo, a aquella grande, estricta, estremecedora burguesía del alma que, a pesar de sus críticas y de su alejamiento de ella, es para él el *humus* de su existencia y su escritura, la linfa de su ironía y de su afecto, la vida misma.

Rigurosos en la escrupulosa atención con que afronta, en cada ocasión, su objeto de estudio, iluminantes en muchas de sus intuiciones críticas y escritos en una prosa de afable seducción, los ensayos de Thomas Mann —valiosos para la comprensión de sus temas, que afrontan nudos esenciales de la cultura contemporánea y la literatura universal— son también (y tal vez sobre todo) un sutil y gigantesco comentario de su propia obra, una explicitación y explicación de los motivos presentes y escondidos en ella. No es un azar que casi todos —y desde luego los más importantes— estén escritos después de la Primera Guerra Mundial, tras la crisis y el viraje radical que transforman en profundidad la obra manniana y el tono de su voz, por mucho que intente durante toda su vida —convirtiéndose, desde

ese momento en adelante, en un extraordinario autoexégeta y sobre todo en un mediador de los conflictos que hasta entonces había representado como insanables y narrado más que comentado— recomponer o mimetizar esa fractura, construir una continuidad, problemática pero sustancialmente armoniosa, de su propia obra.

Su producción ensayística, que constituye una continua apoyatura —con infatigable asiduidad, sentido de la responsabilidad y juguetona ironía— de su labor narrativa, imponente no sólo por su calidad, sino también por su mole y por el trabajo requerido, es el instrumento esencial de esa construcción de una continuidad que, por el solo hecho de ser tal, desempeña una función tranquilizadora y consolatoria, y espanta la insostenible radicalidad de la muerte, de la decadencia y sus monstruos interiores, del abismo, de las desavenencias irreductibles que desgarran la unidad de la vida y la civilización europea. En ese sentido los ensayos son un forro, o mejor un amplísimo, elaborado prefacio que hace un poco menos escandalosos a *Los Buddenbrook* y al resto de sus obras, incluidas esas *Consideraciones de un apolítico* que cierran para siempre la fase más creativa e inquietante de Thomas Mann, gigantesca y desfasada novela ensayística, exenta de toda medida y llena de aberraciones y de ciclópeas divagaciones pero asimismo de genio, enorme y desproporcionado ensayo que contiene en embrión, con una intensidad que quizás no volvería a alcanzar ya en el plano crítico, todos sus ensayos sucesivos, que constituyen su desarrollo, su consecución, su corrección, su retractación o perfeccionamiento, su «civilización».

En los ensayos Thomas Mann expresa la que, en 1937, llamó su vocación, que —decía— no era la de mártir, sino la de representante, consciente de serlo. A esa autodefinición —realizada en un difícil momento histórico en el que, ante el avance del nacionalsocialismo, iba asumiendo cada vez más el papel de portavoz oficial y autorizado del humanismo y la democracia— el escritor añadía algunas animosas especificaciones, diciendo que había nacido para traer al mundo un poco de serenidad superior. Al igual que muchas otras declaraciones de Mann dictadas por su sentido de la responsabilidad ético-política y por la vigilante administración

de su genio y su figura personales, también esa glosa tendía a mitigar la verdad de su afirmación central, el malestar de quien se siente llamado no tanto a vivir cuanto a representar la vida.

La conciencia de la distancia que media entre la vida y la representación —que para plasmarla no puede evitar, por lo menos parcialmente, el perderla— es la conciencia de la necesidad, para el artista moderno, de instaurar esa distancia y recurrir a esa representación. Los ensayos analizan e ilustran este motivo, presente desde los primeros escritos de Mann, bien sea discutiéndolo en general o bien captándolo en los distintos matices y dimensiones que asume en los más diversos autores de la literatura universal, de Goethe a Tolstoi, de Nietzsche a Dostoievski. Los ensayos explican ese tema tan complejo y ambiguo incluso en el sentido etimológico del término que recordó Benjamín a propósito de las interpretaciones de las parábolas, «explicadas», «desplegadas» también como el folio con que se ha hecho un barquito de papel, que se despliega y alisa sobre la mesa. Esa explicación es asimismo reducción. Los ensayos de Mann traen realmente aparejada una «serenidad superior»; su amable profundidad, su estilo armonioso y afable, su sintaxis sinuosa y perfecta que impone orden a las ambigüedades y las contradicciones más tortuosas, la sonda que rastrea el abismo y ayuda a evitarlo, el mismo gusto por la hermosura de una palabra y una frase —de una belleza pastosa pero sobria, ajena a todo lenocinio estetizante— proporcionan una confortación real, le dan al lector la impresión de estar de alguna forma respaldado y justificado.

Esa serenidad, desde un punto de vista poético, es un arma de doble filo, un mérito y un límite. Hasta la Primera Guerra Mundial, en las obras de Thomas Mann no hay serenidad —a no ser esa serenidad que, de alguna manera, está siempre presente en la gran poesía, incluso en una poesía de muerte o tragedia, en la que hay, a pesar del horror, un estupor encantado, un resuello profundo, la epifanía de algo arrollador, esa experiencia captada en el Solón de Pascoli: «del flautista quejumbroso, que llora, / gozar, pues en el corazón se te muda / su dolor en tu felicidad.» Pero esta felicidad dolorosa, que una obra maestra como *Los Buddenbrook* ciertamente comunica, tiene poco o nada que ver con la serenidad y la conciliación de

los conflictos; nace por el contrario del abandono al fluir de la vida más allá del bien y del mal, de la expresión poética de su insostenible intensidad y la indisoluble unidad y presencia simultánea de sus contradicciones, que la hacen insensata y encantadora, estremecedora y brutal, estúpida e insondable.

El mayor Thomas Mann es el de *Los Buddenbrook*, el de *Tonio Kroger* y el de *La muerte en Venecia*, como había visto ya hace setenta años Ladislao Mittner; es también el autor de un libro desencaminado y fallido —pero grandioso y arrollador— como las *Consideraciones de un apolítico*. El mayor Thomas Mann es el que, como escribe Cesare Cases, en *Los Buddenbrook* «espía el surgimiento del dilema sin intentar todavía mediar en él». *Los Buddenbrook* encantan, estremecen, le llenan a uno de melancolía, pero no tranquilizan, y tampoco *Tonio Kroger* o *La muerte en Venecia*; las *Consideraciones* irritan, agotan, atascan, agreden y chocan sin miramientos, tienen la calidad del verdadero libro que, decía Kafka, impresiona como un puñetazo.

Salvo algunas excepciones —normalmente de muy notable intensidad intelectual y poética, como el espléndido *Bilse y yo* de 1906 —los grandes ensayos surgen después de 1918, es decir, tras aquel auténtico viaje a los infiernos del germanismo y de sí mismo y a los Orígenes de la crisis epocal de la civilización que representa la primera guerra, al término de la cual Mann, nada más acabadas las *Consideraciones*, empieza a darles la vuelta y a cambiar de rumbo, hasta volver del revés sus posiciones, convirtiéndose poco a poco en un representante de aquel compromiso civil que en las *Consideraciones* había denunciado como falsificación ideológica, luchando ahora —con una participación cada vez mayor— por la democracia, que hasta entonces había rechazado, y atareándose para mediar y conciliar aquellos opuestos y aquellas contradicciones de cuya exasperada inconciliabilidad se había nutrido, hasta entonces, su arte.

Desde Lübeck, Mann había aprendido a vivir el espíritu burgués como un destino y esta identificación del burgués con el hombre *tout court* le permitió vivir y representar con extrema intensidad el crepúsculo de aquella civilización burguesa, humanística, particularista y al mismo tiempo

universal, un crepúsculo que todavía nos envuelve y del que Mann veía nacer los monstruos de la decadencia, la barbarie y la irracionalidad. La libre ciudad hanseática, donde nació el año 1875, estaba regida por una burguesía inspirada en las corporaciones medievales y en la ética del provecho; era un microcosmos autónomo, refractario a cualquier sentido hegeliano del Estado y a la política en sí misma, entendida como ideología moderna del Estado y como injerencia del poder público en la esfera privada; era uno de los muchos corazones del particularismo alemán, de su multiplicidad romántica, excéntrica y demoníacamente distinta respecto a los Estados europeos occidentales.

El decoro burgués, basado en la consagración al trabajo, en la rectitud y el prestigio social, era una representación en la que se creía con pasión. En *Los Buddenbrook*, ante el cadáver del tío Gotthold, que había renegado del *ethos* familiar casándose por amor en contra de las razones de interés y conveniencia que imponía la tradición, Thomas Buddenbrook piensa que el tío rebelde no había tenido la suficiente poesía ni fantasía para entender el profundo significado simbólico que podía esconderse tras la obediencia fiel al honrado emblema de una empresa familiar y a su prosperidad. De este *ethos* es del que recibe Mann el sentido inflexible y vehemente de la forma, la disciplina del trabajo transferida a su disciplinadísimo trabajo artístico, el apasionado respeto del límite que es amor a la vida, amenazada por lo informe. Tal vez esa disciplina burguesa aplicada al trabajo artístico sea el más sólido hilo conductor en torno al cual gire toda la obra manniana, confiriéndole unidad incluso más allá de la inversión de rumbo que del germanismo antidemocrático le llevó a la democracia humanística.

Si la casa hanseática estaba protegida por el honrado emblema comercial, detrás de aquel emblema resonaban a menudo las notas de los *Lieder*, que tanto le gustaban a la exótica madre de Mann, y poco más allá, hacia Travemünde, el lugar de vacaciones a orillas del Báltico, estaba el mar, con la «trascendencia musical» de su aliento, el aliento épico de la vida que siempre se renueva pero disuelve en su transcurso las formas, los individuos y las generaciones. En la intimidad acogedora y nostálgica del *Lied*, Mann sentía vibrar la *Bürgerlichkeit*, una patria burguesa del

sentimiento que no se identificaba con ninguna *bourgeoisie*, con ningún orden social determinado, pero donde sentía sin embargo resonar el indecible estremecimiento de una forma que remite más allá de sus propios límites, de una felicidad que naufraga en lo ilimitado, de un olvidadizo abandono cuyo secreto se sustrae al cálculo y al trabajo sin los cuales no habría nacido esa melodía que lo expresa. El *Lied* es la esencia del alma alemana, y los alemanes, el pueblo musical por excelencia, buscan la vida, según Mann, en una misteriosa esencia que huye de las tranquilizadoras mediaciones de la razón humanística, o sea en la muerte.

La antítesis entre la vida, sana pero banal, y el espíritu que la comprende y refina pero la esteriliza, es un motivo debatido por la cultura del fin de siglo, que Mann recapitula y resume. Aunque él, en *Los Buddenbrook* y en el resto de sus grandes obras escritas antes de la guerra mundial, lo elabore con sutil inteligencia y extraordinaria poesía, no se trata de un tema original. Ya Schiller, en su ensayo *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, primer e insuperado diagnóstico de la contradictoria situación del arte en el mundo moderno, había abordado las dificultades que le impiden al escritor representar el mundo sin perderlo, la antítesis entre la poesía que se identifica con la vida y la poesía que, como la moderna, siente que la ha perdido y puede expresar solamente esa falta y esa nostalgia.

En su narrativa y en sus ensayos Mann retoma incesantemente, con múltiples variaciones, esa contraposición, declinándola en distintas parejas de contrarios que no permiten ninguna síntesis dialéctica entre ellos: arte y vida, vida y espíritu, arte y burguesía, naturaleza y espíritu, caos y forma; criaturas de cabellos rubios y ojos azules que se sienten felizmente satisfechos en la inmediatez y almas complejas, pero que se han vuelto áridas y de esa inmediatez sienten sólo la añoranza; héroes de la tensión moral como Schiller, que luchan incansablemente para conquistar la gracia, y demoníacos benjamines de los dioses como Goethe, que encarnan la inquietante y abigarrada energía vital.

Thomas Mann es un genial epígono de la gran literatura de fin de siglo, que rastreó esos problemas con una profundidad todavía inigualada. Ibsen —por el que Mann sentía una profunda admiración, hasta el punto de

encarnar el papel de Gregor Werle, el funesto y fanático charlatán de la verdad sin amor, en una representación de *El pato salvaje* en el año 1895 —había formulado con definitiva claridad el irresoluble conflicto que existe entre vida y representación, la culpa de la existencia y del arte que se devoran recíprocamente, el dilema letal entre represión y caos. En *Los Buddenbrook* hay una disensión insoluble entre dos formas igualmente destructivas, la represión —el *pathos* de la compostura, que encauza la disolución sofocando sin embargo la vida— y el abandono a esa disolución, que rompe los grilletes pero también cualquier cauce y cualquier valor, desembocando en la autodestrucción y la barbarie mortales. Ibsen, y junto a él otras grandes voces de la cultura de fin de siglo, sobre todo escandinava y centroeuropea, había plasmado el malestar de la civilización con inexorable lucidez y profundo estremecimiento, con la persuasión de que las antinomias de ese malestar eran insuperables, pero con la persuasión también de hundir sus propias raíces en aquel *impasse*.

La formación de Mann está determinada por la constelación Schopenhauer-Nietzsche-Wagner, esto es, por esa gran *Kultur* universalista, cosmopolita y a la vez «desesperadamente alemana» —por utilizar una definición suya— que escrutó con inigualable radicalidad la Medusa de la modernidad, la transformación epocal de una civilización plurisecular, viendo en las ideologías de la Modernidad —liberalismo, democracia, fe en el progreso— no una superación, sino un síntoma y un factor de ese malestar y esa crisis. Hasta 1918, Mann se reconoce —ideológicamente, aunque estuviera persuadido de oponerse de esa forma a toda ideología— en las afirmaciones y sobre todo en las negaciones de los grandes «enemigos del pueblo»: Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer, Burckhardt o Wagner (que por lo demás, en ese aspecto, no es ciertamente asimilable así como así a la *Kulturkritik* conservadora-reaccionaria) entre otros.

Se trata de una cultura heterogénea y contradictoria y sin embargo inconfundible en su intraducible *pathos*, que Carlo Antoni sentía vibrar en la propia palabra *Kultur*. En ella Mann agrupa con fervoroso consenso a cimas extraordinarias como Nietzsche y a ideólogos nacionalistas de pacotilla como Paul de Lagarde. Esa cultura puso al descubierto, con

implacable y liberatoria lucidez, algunas de las contradicciones más lacerantes, trágicas y triviales, de la moderna sociedad de masas, de sus grandes conquistas civiles, de las conquistas aparentes y de sus reversos que a menudo las distorsionan o incluso vuelven del revés; negó con impulsiva y revoltosa alergia el progreso democrático y la ideología de ese progreso. Desde este punto de vista, dicha crítica representa una metáfora iluminadora, una levadura indispensable para la comprensión y la corrección de las sociedades democráticas y progresistas; pero si se pretende hacer de ella el manjar principal o único —como hace la ideología antidemocrática— y tomar (o peor, aplicar) al pie de la letra sus metáforas, se cae en una retórica brutal y chabacana, desde luego no menos filisteo que el aborrecido filisteísmo progresista contra el que se alza. El mismo Mann, en las *Consideraciones* —que sin embargo están impregnadas de ese equívoco y no por cierto exentas, junto a sus brillantes epifanías, de torpezas, pesadeces y vulgaridades— escribe que no hay que tomar al pie de la letra ninguna de las afirmaciones de Nietzsche y llega incluso a admitir, en una de esas contradictorias ambigüedades con las que se supera y da la vuelta a sí mismo con inigualable maestría, que hasta la batalla «apolítica» contra la injerencia moderna y totalitaria de la civilización se convierte a su vez en política —mala política y mala ideología, podríamos añadir, tanto más malas cuanto más persuadidas de hablar en nombre de la vida contra los artificios ideológicos.

En las *Consideraciones* Mann lucha, de mil maneras, contra un peligro que le parece ruinoso para la vida, para el arte, para la libertad interior y para Alemania, que se le antoja la patria de esos valores. Lucha contra la ideología democrática del compromiso y el progreso —de la *Zivilisation*— que absorbe al individuo, penetrando hasta el interior de su conciencia y ahogando la peculiaridad de su persona y sus sentimientos. Dicha ideología, a su parecer, nivela las diversidades, aplanar toda interioridad y toda metafísica en una reducción sociológica o psicológica, reemplaza la verdad por la opinión, el diálogo errabundo por el debate y la firma de un manifiesto, el estremecimiento del *Lied* por la frase hecha, las cosas últimas por el orden del día, la *Kultur* por la *Zivilisation*.

Frente a esta amenaza —que él enfatiza sectariamente, sin prestar la debida atención al progreso real que ha traído aparejada la democracia y sobre todo a los desastrosos efectos de la antidemocracia, pero que constituye una amenaza real no sólo para su arte, sino para la autonomía interior del individuo—, Mann reacciona con el «gigantesco rescripto de dolores» de las *Consideraciones*, que él mismo definió diez años más tarde como «una batalla de retirada en gran estilo —la última y la más tardía de un espíritu burgués alemán y romántico— combatida con plena conciencia de su vanidad y por consiguiente no exenta de nobleza de ánimo».

Aparte del rechazo del *pathos* democrático y la propaganda antigermánica, a menudo realmente facciosa, Mann aspira a defender al burgués alemán, su fidelidad conservadora y al mismo tiempo anárquica y vagabunda, del «imperialismo de la civilización», y en esos «charloteos sobre lo profundo» (como los llamaba desdeñosamente su hermano Heinrich, el «literato de la civilización» por excelencia) se enreda en una serie de contradicciones inextricables. Su burgués alemán es el habitante del burgo de la pequeña ciudad que es a la par *Weltbürger*, cosmopolita abierto al mundo, en un sentimiento humanístico de supranacionalidad que es lo contrario de todo internacionalismo democrático, porque se nutre de germanidad incluso cuando es extraordinariamente crítico hacia Alemania, como lo son todos los grandes alemanes modelos de «apoliticidad», desde Goethe a Wagner pasando por Nietzsche.

Este *Bürger* es lo contrario del *bourgeois* afrancesado, literato e intelectual, porque vive en los valores perennes del corazón y la metafísica y se niega a creer en la primacía moderna de la política y el Estado y a someter a éstos los valores espirituales, según el lema del intelectualismo progresista y de su panpolitización. Política y Estado tienen el deber de proteger desde el exterior la esfera de la *Kultur* y, en tales funciones, es menester servirles sin una participación interior, pero con disciplina y sacrificio indiscutibles; Mann concilia de este modo el Reich de Bismarck y Nietzsche, que lo odió y vituperó, porque no se le escapa que la gran cultura conservadora que niega todo valor a Estados y gobiernos —de Schopenhauer a Nietzsche pasando por Burckhardt— acaba por apoyar

siempre de buena gana a gobiernos autoritarios que le permitan continuar sus aventuras del espíritu. Como ha escrito Norberto Bobbio, el que dice rechazar por igual a derechas e izquierdas es de derechas. Esa actitud, según Mann, es una misión y un destino de los alemanes, que, como Hamlet, no han nacido para la acción —para la política— pero están llamados a ella, en un cometido por consiguiente trágico.

Las contradicciones afectan a la misma antítesis sobre la que se basa el libro, *Kultur y Zivilisation*, que se intercambian los papeles. La primera es sentimiento, vida, organicidad, contra el artificioso mecanismo intelectualista de la segunda, pero el profundo sentimiento alemán —desesperadamente alemán— que Mann reivindica contra la ideología optimista del progreso es también para él, como todo conservadurismo, reclamo y amor a la muerte. Y la vocación estética, como opuesta a la política, es también atracción del abismo. La misma contraposición de vida y espíritu, tema fundamental de su obra desde sus primeros escritos, se complica, porque el espíritu parece ora un agente disolvente en el sentido del racionalismo ilustrado ora tensión hacia una disolución musical-dionisiaca, ora es por consiguiente opuesto al arte ora idéntico a él, ora *Zivilisation* ora *Kultur*, del mismo modo que la democracia y el sentimiento nacionalista alemán a veces se identifican (como en 1948, en *Storm* o en *Wagner*) y a veces se contraponen radicalmente, como precisamente en el enfrentamiento entre Thomas y su hermano Heinrich, del que nacen las *Consideraciones*.

En esta maraña, el escritor se aferra a esa contradictoria simbiosis de extrema modernidad y extremo rechazo que él ve en los grandes alemanes por excelencia, desde Nietzsche a Wagner, cosmopolitas y reacios al internacionalismo democrático, vislumbrando más bien en esa simbiosis la esencia de la alemanidad. Sabe que su obra, hasta ese momento, ha vivido de esa simbiosis y se niega a realizar el recorrido del burgués europeo de *Bürger* a *bourgeois*; si tiene que transformarse, su *Bürger* alemán puede y debe convertirse en un artista, no en un *bourgeois*. Pero en *Los Buddenbrook* o en *La muerte en Venecia* esos valores alemanes se habían vivido y expresado poéticamente, no teorizado o hecho explícitos; la poesía

puede expresar las contradicciones de la vida y de la historia, su verdad irreductible a toda explicación, pero también a toda formulación que teorice su indecibilidad.

Traducidas en declaraciones ideológicas, esas contradicciones se convierten en otra cosa muy distinta, que no tiene mucho en común con ellas, de la misma forma que, por ejemplo, la concepción de la vida y la historia de Benn, fuera de los extraordinarios versos en que las expresa, se convierte en una ideología poco original y pierde la estremecedora profundidad musical de vida y muerte. Cuando trabajaba en *Los Buddenbrook*, Mann no se daba cuenta, como él mismo confiesa, de que narrando la disolución de una familia burguesa narraba un final mucho más amplio: «Lo que yo era, lo que quería y lo que no quería, lo supe sólo escribiendo.» La gran obra le crecía imponiéndole su propia ley y su propia autonomía, su propio aliento unitario que ajustaba todos los detalles en una totalidad orgánica, esa ingenuidad épica que se funde indisolublemente con la inteligencia arquitectónica y sin la cual no puede haber tal vez ninguna gran obra de arte ni podría darse la gracia indestructible de Tony Buddenbrook.

Hasta las *Consideraciones*, Mann había sido, salvo contadas excepciones, narrador, y no ensayista; o sea, como él dice, no alguien que habla, sino alguien que hace hablar a los hombres y las cosas. En los ensayos —y en el primero y mayor de ellos, las *Consideraciones*, que en cierto modo los contiene— habla en primera persona, asume —a pesar del omnipresente gusto por la ambigüedad y las oscilaciones— posiciones explícitas; quiere defender su mundo humano y poético de la politización que le amenaza y saca de ello por fuerza una mala política.

Muchas de sus desabridas denuncias de la sociedad democrática, de la opinión y su rastrero totalitarismo, sólo hoy revelan su agudeza liberatoria y constituyen —hoy, no entonces— un anticuerpo vital en el mundo de la información, a pesar de la furibunda y a veces incluso trivial caída de tono de muchas páginas y del desproporcionado «charloteo». En cualquier caso, nunca como en ese desahogo reaccionario fue Mann —por lo menos cuando habló en primera persona y no, artísticamente, como un ventrílocuo a través

de sus personajes— tan sincero y apasionado. Conoció bien la inautenticidad latente en todo discurso y por dos veces cita, haciéndola suya, la injuria que Strindberg infligió a Bjornson, «falso como un orador oficial», pero la misma sectaria desmesura oratoria de las *Consideraciones* le salva de la falsedad que acecha a los discursos nobles, armoniosos y respetuosos de las conveniencias.

Mann defiende esa maraña y ese abuso «desesperadamente alemanes», que percibe como el *humus* de su vida y su arte; en esa lucha radical descende hasta el fondo de la *deutsche Misère*, ensalza sus entretelas más estremecedoras pero también más turbias y bárbaras, su núcleo antihumanístico y antioccidental, que al cabo de no mucho tiempo engendrará la espantosa violencia que hoy conocemos. Hay un amor dostoievskiano por la infamia y la indecencia que determina el ritmo de las *Consideraciones* y en efecto Dostoievski es uno de sus númenes tutelares, con su sentimiento de la crisis infernal y mesiánica de la civilización en que está sumergida su época y el papel que, para salvarla, Alemania tiene que desempeñar, además de los eslavos, para vencer a la contaminante civilización de Europa, de Roma y Occidente. No es un azar si andando el tiempo, en uno de sus ensayos, Mann se distancia de este extremismo ético-político-religioso antioccidental, antiliberal y antidemocrático de Dostoievski, exhortando, ya desde su mismo título demasiado bien pensante, a amarlos pero «con medida».

En las *Consideraciones* Mann, «ávido de abismo», atraviesa el abismo y se identifica con él. Pero ya mientras realiza este viaje a los infiernos, algo se atasca e inicia para él una inversión de rumbo. Después de la Primera Guerra Mundial, el ascenso del nacionalsocialismo le hará comprender, poco a poco, en qué abismos nada metafóricos de barbarie puede hundirse ese mundo, si sus valores apolíticos se contraponen a los valores liberales y democráticos y no quedan integrados dentro de una política liberal y democrática, en cuyo empeño no dejará ya de perseverar durante el resto de su vida. La experiencia le obligará a saldar sus cuentas con lo humano, a pesar de los pesares, de la democracia parlanchina, de la *Zivilisation*, y con

lo inhumano de la reacción, negadora —como el nazismo— de esos mismos valores de la tradición alemana que pretende representar.

Las *Consideraciones* —escribe Marianello Marianelli— siguen siendo en cualquier caso «un lago turbio y rico en el que confluye casi toda la problemática del Mann anterior a la Primera Guerra Mundial, lago del que sale más tarde, como ciertos ríos de Europa, pero conservando en su curso, cada vez más amplio y atiborrado de rostros, no pocas tormentosas venas de agua y reflejos de aquel lago». A esos temas, observa Patrizia Rateni, Mann permanece fiel aunque les cambie de signo.

No es sólo un creciente horror a la abyección nacionalista y luego nazi lo que determina su cambio de rumbo. La Alemania «apolítica» y antidemocrática había sido el *humus* de su arte y al principio se hace la ilusión de defenderla para defender ese *humus*, para salvar *Los Buddenbrook*. Pero esa obra maestra —como las siguientes, hasta 1914— había nacido de una condición fantástica y sentimental realmente «apolítica», o sea inconsciente de ser tal; era una auténtica expresión de aquella vieja Alemania no *bourgeois*, pero precisamente por eso no podía repetirse o continuarse por una explícita voluntad ideológica, porque la ingenuidad —en sentido fuerte, schilleriano— una vez perdida ya no se recupera y no hay nada más falso que una virginidad reconstruida. *Los Buddenbrook* eran ciertamente alemanes en ese sentido superior, interior-cosmopolita, habían nacido espontáneamente con ese tono, pero escribir otras obras en esa línea, con una conciencia de la alemanidad declamada y desentrañada en las *Consideraciones*, hubiera querido decir escribir obras enfáticamente alemanas y populares; no ya la música del corazón de *Episodios de una vida tunante de Eichendorff* o de *El lago de Immen* de Storm, sino la fanfarria tosca y patrioter de Paul de Lagarde.

Además la verdad de *Los Buddenbrook* había sido el relato de la inexorable muerte de aquel mundo tan amado, de la vieja Alemania, y un gran escritor no podía desde luego seguir como si nada y volver atrás, escribir novelas que ignoraran aquella decadencia. No era ya posible continuar escribiendo novelas como *Los Buddenbrook* una vez perdidas aquella ingenuidad y aquella inocencia, y una vez descubierto el nexo que

unía orgánicamente aquel arte al mundo defendido en las *Consideraciones*. Éstas hacían imposible continuar siendo el escritor de *Los Buddenbrook*, y el distanciamiento de las *Consideraciones* lo hacía también imposible, aunque fuera por otras razones; si para escribir *Los Buddenbrook* hacía falta ser «apolíticos» sin darse cuenta de ello, el descubrimiento de la necesidad de la política y la democracia impedía esa épica y esa música y requería otro escritor.

El propio Thomas Mann, al comienzo de las *Consideraciones*, habla de la inevitable «revisión de todos los presupuestos de su mundo artístico»; después de ese libro, Mann se va haciendo progresivamente liberal, demócrata, defensor de la *Zivilisation* sin la que no hay verdadera *Kultur*, pero el precio que paga en el plano de la creatividad poética es muy alto, porque su vocación y su naturaleza de narrador estaban indisolublemente ligadas a aquel mundo «desesperadamente alemán» que ahora no puede no abandonar. «Es muy posible», escribe él mismo lúcidamente en las *Consideraciones*, «que yo haya dado ya lo mejor que me era concedido dar.»

Las extraordinarias páginas que escribirá más tarde, con el gusto de la composición paródica —por ejemplo en *La montaña mágica*, o en el espléndido comienzo de *José y sus hermanos*— no siempre consiguen esconder el hecho de que, en su obra, la maestría —la prestación, decía Bazlen— está en ocasiones por encima de la sustancia y de que no siempre consigue salir airoso con la masa enorme y compleja de su material. La prestación no esconde, sino que voluntariamente revela las incertidumbres de la sustancia: en el *Doctor Faustus* se adensan las resonancias y las alusiones doctas, pero éstas aplanan y simplifican la novela, como ingenuos letreros admonitorios que indican explícitamente la presencia de temas comprometidos. El *Doctor Faustus* parece un paso atrás respecto a *Los Buddenbrook*; como ha dicho Tito Perlini, es un libro que, habiendo sido escrito a causa de Auschwitz, parece escrito a pesar de Auschwitz y del resto de nuestros horrores, como un noble testimonio humanístico, inadecuado respecto a la trágica y total transformación sufrida por el hombre en la edad moderna y genialmente plasmada por el mejor arte

moderno, que no es la música romántico-demoníaca de Adrián. El *Doctor Faustus* queda irremediablemente lejos, como si lo hubiera escrito de verdad, según la ficción manniana, Serenus Zeitblom, el honesto y anticuado pedagogo que, en dicha novela, no entiende la tragedia de la que es testigo y por ello evidencia que la gran tradición alemana ha dejado ya verdaderamente de existir.

Los ensayos, en su conjunto, constituyen el grandioso intento de salvar lo salvable de esa gran tradición alemana, trasladándolo a una concepción general democrática, europea y occidental de la civilización; una expresión de fidelidad a los grandes amores en los que se formó Mann, aún más auténticos porque se han liberado de las ataduras ideológicas de la alemanidad antidemocrática. Mann sigue conmoviéndose con el *Lied* de Schubert, con el reclamo de la muerte que resuena en él, o con la estremecedora música del corazón de *El lago de Immen*, pero ya no los llama a rebato contra el sufragio universal, sino que hace de ellos un resorte humano que, en su insuprimible autonomía de cualquier politización por muy democrática que sea, no le impide escribir y firmar manifiestos contra Hitler o comprometerse con el New Deal, sino que por el contrario sustancia humanamente ese compromiso.

Este salvamento, esta tesitura de una continuidad en la transformación incluso radical, son mucho más creíbles, mucho más vigorosos intelectual y artísticamente que la negación global que simplemente le cambia el signo a aquel mundo, rechazándolo sin remisión y sin demasiadas distinciones, como ocurre en el *Doctor Faustus*, que condena a toda la civilización alemana y tacha todo lo que en las *Consideraciones* había ensalzado, con análogo sectarismo totalizante y menos fuerza artística o intelectual. Pero lo forzado del *Doctor Faustus* cuenta con la justificación de la lucha contra el nazismo en el apogeo del mal y por consiguiente de una batalla en la que, acertadamente, no hay lugar para la distancia, la ambigüedad, la libertad y la irresponsabilidad del arte.

El salvamento y la continuidad perseguidos en los ensayos confortan al lector común, le confirman en su instintiva persuasión, o mejor, en su obvia experiencia de que a uno le puede muy bien gustar Wagner sin por ello

simpatizar ni siquiera inconscientemente con el nazismo. Del mismo modo, un lector no ideologizado sabe desde siempre que las firmas bajo un manifiesto, un debate cultural y demás ritos de la sociedad democrática no ponen en entredicho el amor al mar o al vagabundeo, gustos que a su vez no inducen a despreciar el derecho de voto o a pasar por alto el deber (que sigue siendo, para cualquier anárquico trotamundos musical, un deber y no un placer) de luchar contra las injusticias y contra quien querría seguir cometiéndolas sin que nadie le molestara, exhortando a los poetas a no preocuparse y a dedicarse sólo a sus propios sueños.

Los ensayos son —y quieren ser— la confirmación de que en el mundo de la democracia y el compromiso puede y debe haber espacio para el ancho vagabundeo del Tunante. En este sentido son también el autoexorcismo de un peligro que, con el paso de los años, se hace para Mann cada vez mayor, esto es, el peligro de que el agobio de los deberes — llamamientos contra las diferentes injusticias y por la movilización antifascista, inauguraciones de congresos y alocuciones a las fuerzas políticas, discursos, conversaciones radiofónicas, prólogos, una correspondencia desmesurada— acabe por ahogar la gitanesca e irresponsable libertad del arte, el juego, el abandono, el merodeo de la fantasía. Elaborados a lo largo de los años, los ensayos se enmarcan en una espiral de creciente compromiso. Thomas Mann, que contesta a cada carta de cualquier desconocido, con una cortesía que sin embargo mantiene siempre las distancias, y que pretende obsesivamente estar a la altura de sus compromisos, es un modelo de disimulo de su persona, un modelo de estrategia defensiva unida al respeto hacia los demás. Encarna, con extrema dignidad, la vida burguesa resumida y comprendida en el trabajo, que la mortifica. Ya en las *Consideraciones* Thomas Mann observaba, con melancolía, que él también era un *bourgeois*, como aquellos a quienes despreciaba, en el sentido de ese heroísmo típicamente moderno —que tan antipático se le hacía— del rendimiento, del ascetismo del burgués «sobrecargado y sobreentrenado, que trabaja hasta el límite del agotamiento».

Dejando a un lado las intervenciones —numerosas— nacidas al calor de las circunstancias, los ensayos se agrupan en torno a los grandes temas de la creación y la reflexión manniana. Un motivo central es el que representa la figura de Goethe, presente ya antes del giro del 1914-1918, pero todavía en sordina, y desarrollado después, ampliado, retomado una y otra vez hasta convertirse casi en una proyección autobiográfica, en un sapiente e irónico proceso de identificación, y sobre todo en el símbolo de esa alianza entre mito y humanismo que el escritor busca cada vez con mayor ahínco. Como se deduce sobre todo del espléndido ensayo *Goethe y Tolstói*, el poeta del *Fausto* es en primer lugar, para Mann, la encarnación de uno de los dos tipos ideales en que se establece la polaridad que le fascinó durante toda su vida: los hijos de la naturaleza —irresistibles, ligeros, brutales, seductores, demoníacos e inagotables como ella— y los hijos del espíritu, atormentados, reflexivos, moralistas, volitivos y dictatoriales. Thomas Mann modifica continuamente esta polaridad, que encontramos ya en la nostalgia de Tonio Kroger por las felices criaturas sin problemas de ojos azules y cabellos rubios, que es luego la nostalgia nietzscheana por la Vida más allá del bien y del mal, el deseo de Nietzsche de ser un dichoso e indiferente animal marino.

Goethe y Schiller, como Tolstói y Dostoievski, ejemplifican esa polaridad, que a veces corre el riesgo de conceder demasiado al estereotipo, pero que está analizada mediante una fascinante sutileza poética que la hace cambiar continuamente de signo, desvelando problemáticos abismos en los demoníacos benjamines de los dioses y demoníaca seguridad en los complicados hijos del espíritu. Goethe —y, mucho más, Tolstói— revela una grandeza mítica y una consonancia épica con el flujo de la vida, una profundidad inescrutable que puede ser también indiferencia, el impudor del niño, la «pretensión absoluta de ser amados» que impide separar el poderoso amor a la vida del narcisismo y acaba permitiendo sólo amarse a sí mismos. Schiller y Dostoievski palidecen en verdad, en tanto ideales polos opuestos, respecto a esos demonios; como si Thomas Mann, que se sentía ciertamente más cerca de ellos, estuviese más fascinado por los hijos de la naturaleza. Por lo demás es siempre el espíritu —y Mann es quien nos

lo ha enseñado— el que siente la seducción de la naturaleza, que no puede experimentarla ni por sí misma ni por él, el cual a su vez puede encontrar sólo complicada y tormentosa, y no fascinante, su extraordinaria tensión moral e intelectual, su propia inclinación crítica.

A ésta —y a su labor heroica, generosa, inquietante, innovadora y abusiva— se dirige la admiración moral de Mann, unida a una cierta reserva frente a lo tortuoso de la misma. Al espíritu le compete cierta superioridad, pero también un rasgo repulsivo. Mann habla de un «eterno contraste entre la tranquilidad, la modestia, la verdad y la fuerza de la naturaleza, y la audacia grotesca, febril, dictatorial del espíritu». El espíritu —la «nobleza de espíritu», a la que se consagran los ensayos— consiste entonces en la mediación de ese contraste; no ya, advierte Tito Perlini, en una mediación dialéctica, que supera y suprime tesis y antítesis, sino en un mediar humanístico que las conserva a ambas en una conciliación oscilante, que se convierte para Mann en la esencia del humanismo y de la democracia.

Mann se esfuerza por recuperar para la democracia también esos elementos demoníacos, alemanes, que antes contrapuso a la democracia y a la «civilización». No pone velos a la brutalidad y la arrogancia inherentes a toda fuerza y toda gracia natural y subraya esos aspectos en muchas actitudes inaceptables de Goethe y Tolstói, demasiado inmunes a la debilidad como para poderla entender y paliar, sino que intenta incorporar esos elementos de demoníaca vitalidad al conjunto de los valores humanísticos democráticos. Sabedor del «estado de desconcierto en que la humanidad acaba siempre por encontrarse ante el genio reaccionario», trata de conservar pero también de domesticar la demonicidad vital (de por sí no democrática) —por ejemplo subrayando la inquietud, las turbaciones o los sufrimientos de los hijos de la naturaleza. Éstos generan desconcierto por su inescrutabilidad, que no parece tomar partido, que da la impresión de no basarse en nada y tiene algo de esfinge, de indecible, de demoníacamente neutral.

Absolutizadas en las *Consideraciones*, esas cualidades se convierten, en los ensayos, en una especie de vacuna que robustece al humanismo con una fuerte dosis de demonicidad y lo preserva de su disolución en la

irracionalidad de lo demoníaco. Eficaz por lo que respecta a Goethe y a Tolstói, esta operación no deja de presentar sus peligros cuando se hace referencia a otros autores —por ejemplo a Dostoievski, que el título de un estudio de 1945 exhorta a leer y ensalzar «con medida», aviso que, si no es una obvia repulsa de la exaltación mimética que lleva a los lectores incautos a «dárselas» de dannunzianos o hemingwayanos, es una imperdonable cautela moralista que estorba a la verdadera lectura de un grandísimo autor cuyo genio y humanidad son sumos y desmesurados.

El *Bürger* alemán —la misma Alemania, la alemanidad— ya antes oscilante entre extremos opuestos (también entre Occidente y Oriente, pero, entonces, más inclinado hacia este último) se convierte en una forma de mediar entre los dos opuestos, en una conciliación humanística bajo el lema de una «nobleza de espíritu» —expresión indudablemente infeliz, que sugiere una espiritualidad vaga e históricamente abstracta— que no es otra cosa que la metabolización de los valores «apolíticos» en la democracia.

Goethe se convierte entonces, cada vez más, en el «exponente de la edad burguesa», en la «exaltación y transfiguración de ese humano estado del medio que llamamos burguesía alemana» y que en 1932, año de publicación del citado ensayo, ya no es la Alemania poética que se opone «a la literarización» (o sea a la democratización, a la civilización) del mundo, como en las *Consideraciones*, y ni siquiera la Alemania en vilo entre el humanismo de Settembrini y la metafísica totalizante de Naphta, como en *La montaña mágica*, sino que es una *Bürgerlichkeit* injertada en la democracia y convertida al humanismo democrático.

Goethe es asimismo un ejemplo de conciliación entre la concreción de lo particular, inmune a las abstracciones ideológicas y a las fórmulas genéricas del gusto de los «literatos de la civilización» rechazadas por Mann incluso después de su cambio, y la universalidad humanística de la democracia; entre la ética del trabajo cotidiano, de la tranquila perseverancia en los deberes —de la que Thomas Mann, que era un ejemplo de ello, se sentía también amenazado en su infatigable productividad— y la juguetona ironía con la que el «mago» (como le llamaban a Mann en su

familia) sabía cambiar los papeles, burlarse del mundo, del público y el aplauso aunque por otra parte lo buscara y aceptara con reverencia.

En Goethe, Mann hallaba esa mezcla de demonicidad y urbanidad o incluso oficialidad. En los ensayos goethianos Mann supera y considera «infecunda» la distinción entre poesía y literatura proclamada por todo lo alto en las *Consideraciones* e implícita con frecuencia en las posiciones «apolíticas». Aquí poesía y literatura se unen y se distinguen —con una frontera siempre fluida— dentro de la persona y de la obra, son un poco el alma y el cuerpo de una individualidad sentida por lo demás como unidad indisoluble. Mann, «genial administrador de la herencia goethiana», como le llama Giuliano Baioni, aprende de Goethe —no en vano también protagonista de una famosa novela suya— las contradicciones de la modernidad, la antítesis entre existencia artística y existencia burguesa, y la profunda, insuprimible afinidad que une al escritor moderno con el impostor y el falsario. En los ensayos goethianos Mann suaviza esa antítesis, le da la vuelta —imitando también en esto a Goethe— haciendo del poeta un ejemplo de conciliación de esa antítesis, pero tal vez esta conciliación un tanto ampulosa sea a su vez un truco de falsario, digno del escritor que era también el creador de Félix Krull, el estafador, el divino granuja.

Aparte de Goethe, la protagonista de los ensayos es obviamente la constelación Schopenhauer-Wagner-Nietzsche, cuya presencia es decisiva como ninguna otra, hasta el último momento, para la formación y la visión del mundo de Mann. Su amor, a cada uno de los tres, es constante, fiel hasta la muerte; unos cimientos de los que no puede ni quiere separarse y que él, por lo demás, proclama expresamente en los ensayos. También en este caso la radicalidad de los tres grandes, a los que en las *Consideraciones* hacía inconciliables enemigos y desmitificadores de la modernidad democrática y de la «civilización», es suavizada de alguna manera y retocada hasta hacerla integrable en la *humanitas*, término que, de nuevo, se desplaza del ámbito «desesperadamente alemán» al democrático-occidental. Incluso el pesimismo de Schopenhauer, tan inquietante en *Los Buddenbrook*, acaba

imperceptiblemente domesticado en un «humanismo pesimista» más tranquilizador.

Esta operación no ofusca la lucidez con la que se ilustra la esencia de su obra, la penetrante finura del análisis, su fascinante y musical evocación. Por lo demás, es una operación perfectamente legítima, además de política y moralmente merecedora de todos los respetos en los terribles años de tiranías y muerte en los que se lleva a cabo. En el fondo es lo que hace — sin conciencia crítica y sin esfuerzo— cualquier lector común, libre de prejuicios ideológicos o antiideológicos, cuando se conmueve ante una extraordinaria y terrible página en la que se plasma el abismo de la vida y no se preocupa ni de que eso turbe su adhesión a una reforma social ni de que esta adhesión descalifique como ilícito a ese abandono poético al sentido del abismo.

De particular importancia es la personalidad de Nietzsche, que acompaña a Mann desde sus primeros relatos hasta más allá del *Doctor Faustus*. En las *Consideraciones*, la figura y la obra de Nietzsche emergían con toda su carga inaudita y subversiva, en su alemanidad antialemana y su alcance europeo y mundial, en su ambigüedad «literaria» entre la exaltación de la vida y el amor a la muerte, la destrucción de la moral y la severidad moral, en la esencia metafórica de ese pensamiento-poesía que sacó de quicio a un milenio entero de orden conceptual. El único espejismo fue el de hacer de Nietzsche un adversario del siglo XVIII (identificado con el progresismo ilustrado) y el defensor de un oscuro y demoníaco siglo XIX, cuando es justamente este último, con su *pathos* épico y moral de progreso, lo más lejano a Nietzsche, cercano en cambio a la sobria, desencantada y cínica lucidez del siglo XVIII francés. En el ensayo del 47 retrata e interpreta a Nietzsche con extraordinaria y amorosa inteligencia, implicada y a la par distanciada, pero al final se le recupera a él también — indudablemente amputado de algunos de sus componentes más preñados de futuro— en un «humanismo con un fundamento y un acento religioso» que si bien no es difícil encontrarlos —y con vehemencia— en su obra, no constituyen lo más señalado de su herencia en la historia de la civilización.

De los tres, la presencia más relevante en los ensayos —y más desarrollada respecto a las *Consideraciones*— es la de Wagner; el estudio más importante de cuantos le dedica constituyó, como es sabido, la ocasión del abandono definitivo, por parte del escritor, de la Alemania nazi. A pesar de sus distintos desarrollos, la interpretación wagneriana de Mann permanece ligada a la del amor agresivo e infeliz de Nietzsche hacia el músico, a la doble ética que lo impregna y que Guido Morpurgo-Tagliabue definió como una mezcla de confesión y mistificación, una tragedia auténtica y al mismo tiempo tartufesca, «una tragedia escrita que tapa a la vivida»; también Mann percibía en ella un «panegírico de signo opuesto». Mann ve a Wagner como una extraordinaria simbiosis de genio y charlatanería, es decir, como una expresión extraordinaria de la inevitable y mistificada vulgaridad del arte en la sociedad de masas —interpretación nietzscheana que sigue siendo iluminadora por muy sectaria que sea en la comprensión del arte en la sociedad de masas, pero que, por lo que respecta a Wagner, no hay que tomar al pie de la letra ni como un juicio en firme.

La posición de Mann sobre Wagner, a pesar de sus finísimos matices y diferencias, es más nietzscheana después de 1918; ya en las *Consideraciones*, sin embargo, Wagner representa la ambigüedad del artista alemán y moderno, un crítico de Alemania que les parece típicamente alemán a los extranjeros; y ya en las *Consideraciones* se le compara a Zola y a Ibsen por la técnica constructiva basada en el símbolo y en el *Leitmotiv*. Mann retoma y profundiza en 1933 y 1937 estos elementos en una lectura en la que, adentrándose en las miserias y la grandeza de Wagner y casi reflejándose en el análisis de su técnica compositiva, penetra y esculpe la potencia del arte wagneriano y sobre todo su extraordinaria —moderna— capacidad de unir un mítico primitivismo con la psicología o mejor aún con el psicoanálisis.

El giro más radical de Mann hace referencia precisamente a la psicología. En las *Consideraciones* la había descalificado como «la cosa más mísera y vulgar que pueda existir», útil únicamente para desmontar el mito, para «aislar» de forma intelectual y por consiguiente «ensuciar» los elementos individuales de la vida indivisible, antitética pues de la poesía.

Ahora en cambio la psicología resulta aliada del mito como una razón humanística que se aventura en las tinieblas para tratar de entender mejor su verdad y, por consiguiente, desmochar el poder destructivo que deriva del abuso irracional y oscurantista de las fuerzas oscuras de la vida y del mismo regazo de la muerte, pero no ya para achatar ese reino de lo profundo. La alianza de mito y psicología se convertirá en la fórmula del humanismo manniano experto en las tinieblas y será alianza de poesía y democracia — *Kultur y Zivilisation*, liberadas ambas de sus degeneraciones, en una labor de recíproca emancipación— como en el ensayo sobre Freud o en las novelas sobre José.

Tal vez los mejores ensayos sean los que, aun analizando con precisión los textos de algunos autores, abrevan en el corazón más profundo del arte manniano y de su «patria del sentimiento» y son, en el fondo, no menos autobiográficos que los, espléndidos, dedicados a Lübeck. Los estudios sobre Platen, Fontane, y sobre todo sobre Storm. Al medirse con Platen, Mann afronta —con extrema sobriedad— la relación existente entre la belleza, la muerte y el eros homosexual que impregna también su ensayo sobre Miguel Ángel, en el que resuenan turbaciones vividas en el ocaso de su vida, y que ya habían dado sustancia anteriormente a otras obras, la primera de todas *La muerte en Venecia*. La homosexualidad, socialmente estéril, está ligada para Mann a la belleza y la muerte, a un estremecimiento tanto más intenso cuanto más doloroso, y a la esencia del Eros, de su simbiosis de sacralidad e indecencia. Mann trata de salvar e integrar asimismo a la homosexualidad —como a las demás pasiones «apolíticas», demoníacas y prohibidas— en un humanismo positivo, que dome su carga anárquica y mortal, como se ve en el interesante y desagradable ensayo *Sobre el matrimonio* de 1925 —tema que, por otra parte, no hay que contar entre los más felices del escritor, puesto que su mucho más famosa y elogiada *Carta sobre el matrimonio*, escrita como obsequio a su mujer Katia, roza, en su consumada afabilidad, lo empalagoso y no consigue enmascarar su sustancial aridez, disimulada en un prosaísmo intencionalmente acentuado por la responsabilidad y el recato, que aludiría a afectos más fuertes silenciados por pudor, pero en realidad

verdaderamente ausentes. Mann ve en cualquier caso la homosexualidad — elemento poético en sus novelas e inquietantemente perverso en su vida y sus diarios— con una óptica decimonónica, como algo numinoso pero también ilícito y mortal.

El «viejo Fontane» es el ejemplo vivo de la alemanidad profunda que es a la vez espíritu europeo y cosmopolita y espíritu del relato, epicidad también nacional y universal, *ethos* e ironía, fidelidad conservadora y apertura a lo nuevo, orden prusiano y gitanesca libertad del corazón, complejidad en la que Mann se reconocía y de la que se sentía heredero y continuador a mayor escala. Pero es en concreto el admirable ensayo sobre Storm el que nos introduce, acaso más que ningún otro, en el corazón de la poesía manniana y de su concepción de la relación entre arte y burguesía. Desde las espléndidas páginas de las *Consideraciones*, el significado simbólico que Mann atribuye a Storm viene de un capítulo de *El alma y las formas* de Lukács, obra maestra del ensayo moderno. Sin embargo Lukács, por su parte, había encontrado, indirectamente, el origen de la imagen de Storm en el espíritu y la atmósfera de las primeras novelas y relatos mannianos, dando comienzo así a la complementariedad que llevará al gran narrador y al gran ensayista a iluminarse y completarse recíprocamente. Thomas Mann —que en *La montaña mágica* refleja a Lukács en la figura de Naphta y que interviene ante el canciller austriaco Seipel en defensa del filósofo comunista húngaro exiliado en Viena— toma de Lukács el sentido explícito de su propia «búsqueda del burgués» y le suministra a su vez el ejemplo y la clave para la elaboración de su teoría sobre el realismo crítico, que el otro formula sobre la base de su narrativa. Lukács completa y aclara la odisea manniana que va desde el *Bürger* alemán al artista, con su intento de evitar al *bourgeois*, señalando sin embargo la falta fatal, en Alemania, del ciudadano, del *citoyen* democrático, y la necesidad de encontrarlo o mejor aun de crearlo, dando la vuelta de ese modo a las *Consideraciones*.

Ya en éstas, Storm representa la absorta interioridad, la perdida nostalgia del corazón, unidas a una sólida habilidad artesana y a una burguesa seriedad profesional que abarca a la vez al mundo del trabajo y al de los sentimientos. La burguesía —la *Bürgerlichkeit*— es una forma de

vida que atribuye su primacía a la ética, a la laboriosidad, a la regularidad y al orden de lo que se repite y es menester desempeñar como un deber; en esta tranquila consagración a la tarea cotidiana se expresa un cálido mundo de sentimientos, de afectos y nostalgias, una poesía de la existencia sencilla y misteriosa por lo sencilla y cotidiana que es, un estremecimiento que esa sólida ética burguesa contiene y a la vez salva.

Es ésta la belleza —la belleza de la vida— hacia la que tiende Mann, muy distinta del estetismo dannunziano que, en cuanto desgajado de la ética, el escritor rechaza con desprecio como «cosa de italianos y espaguetantes del espíritu». Mann podrá decir que su *Tonio Kroger* es una continuación del *El lago de Immen* de Storm, la apartada poesía del corazón de la provincia alemana convertida en poesía de la crisis que agrieta a la civilización europea. En el estudio sobre Storm de 1930 Mann desarrolla y profundiza estos motivos, con una especial referencia a la lírica, que evocan admirablemente esa patria del sentimiento, casera y nórdica —impensable sin la melancólica e íntima intensidad del paisaje nórdico— a la que Storm presta su voz y que constituye el más genuino y poético paisaje del ánimo de Mann.

A esta peculiar sensibilidad compartida por la luz del norte, ejemplificada asimismo en otros ensayos —por ejemplo en el dedicado a Hamsun, punto de referencia central para Mann— se opone en cambio un sustancial extrañamiento respecto a la civilización austro-habsbúrgica, a la que le dedica artículos breves y circunstanciales, poco más que decorosas formalidades. Mann habla con amable respeto de Grillparzer, Altenberg, Hofmannsthal y Kafka, pero sus observaciones no están a la altura de la complejidad de ese mundo que sustancialmente se le escapa, como se ve con particular evidencia en el caso de Kafka, a cuya grandeza rinde desde luego homenaje, pero sin rozarla siquiera. También en las *Consideraciones* ese mundo —que sin embargo habría podido ofrecerle un formidable contraaltar anárquico-conservador a la democracia palabrera de los literatos de la civilización— está ausente. En esas páginas Mann se contraponía a la modernidad progresista en nombre de una tradición más antigua, pero en realidad reciente y, por si fuera poco, mucho más comprometida con esa

modernidad occidental que lo que él creía. Su «apoliticismo» alemán es esencialmente protestante, es por consiguiente una matriz de la modernidad revolucionaria, democrática y política. La tradición austríaca, católica y barroca se remonta a una *ecumene* mucho más antigua y profunda, a una unidad mucho más radicalmente «otra» respecto a la modernidad democrática y precisamente por ello extraordinariamente capaz de abrirse a la comprensión y expresión de la crisis contemporánea, posmoderna, al mundo incierto, fragmentario y tentacular nacido de las ruinas de la totalidad moderna.

Thomas Mann era extraño a la *ecumene* danubiana plurinacional; aunque haya visto aguda y generosamente el genio de Musil, permaneció extraño a la radical revolución del lenguaje y la novela que llevó a cabo — con una simbiosis de arte y ciencia lejanísima de las formas y el espíritu de la gran épica decimonónica— la literatura austriaca del siglo XX.

La temática de los ensayos de Mann es amplísima, signo de una versatilidad y una disciplina que van en aumento según pasan los años, en un *crescendo* de compromisos y deberes que acaba por abrumarle y lo induce a refugiarse, en un gesto extremo de defensa, en el manierismo y el estereotipo, en medio de los cuales, en los momentos más insospechados, resplandece el relámpago del genio o la malicia del mago. Geniales aperturas sobre la literatura universal, ora ambivalentes (las miopes reservas acerca de Strindberg) ora generosas (la admisión de que era incapaz de escribir grandes cosas como *Lord Jim*); evocaciones autobiográficas de distinto calibre y longitud, casi elásticamente modulables a placer; comentarios a las peripecias políticas de decenios espantosos, autointerpretaciones de sus propias obras maestras, divagaciones sobre el cine y el teatro, conversaciones radiofónicas. Un compromiso político acuciante y noble, sobre todo en su lucha contra el nazismo, que exige un alto precio, porque Mann se da cuenta, como escribió en una ocasión, de que no se trataba sino de «sermones» —sermones democráticos, más necesarios en aquel momento que una obra de arte, pero sin embargo pensados siempre por quien, en las páginas de las *Consideraciones*, había visto con agudeza en la perenne movilización a favor de la expresión de

opiniones y la predicación uno de los más graves riesgos y más pesados fardos para el escritor contemporáneo.

A veces, igual que un órgano forjado por lo menos en parte por la función, el sermón se expone a convertirse en un hábito, a convertirse en el estilo y el tono estable del escritor; un estilo perfecto pero demasiado hermoso, demasiado liso, demasiado tranquilizador, que transforma una falta de magnanimidad en una benevolencia ceremoniosa y oficial, prodigada a todos como si fuera un cigarro o una cruz de caballero. Ese refinado decoro se vuelve casi indecoroso en el tono con el que, por ejemplo, Mann escribe el prólogo a un libro en memoria de su hijo Klaus, que se suicidó tras una vida de cuyos padecimientos la frialdad del padre no era desde luego del todo inocente. Resultan intolerables la falta total de tormento y la noble mesticia, casi complacida, con las que Mann habla de la «vida precozmente concluida de mi querido hijo» que se ha ido «sin preocuparse de las penalidades de todos nosotros», comentando con una exclamación retórica («¡oh, cuánto en contra de mi afecto!») el hecho de haber proyectado una grave sombra sobre su vida e incluso casi enorgulleciéndose de no experimentar «amargura si al final no pudo pensar en nosotros», como si se tratase de un extraño o de alguien con un sentimiento de culpa respecto a él y no al revés. Quizás, en todo este asunto, hay que ver también el peso del trabajo y de la intercambiabilidad de todo, de la indiferencia que ello trae consigo, al igual que el dinero.

Lo mismo que a Goethe, también a Mann se le pidió acaso demasiado, aunque también se le diera mucho y aunque, como decía Cassio, si somos esclavos la culpa no es de las estrellas, sino de nosotros mismos. También en esa férrea y perseverante disciplina en el desempeño de los cometidos que el mundo le requería, Mann se identificó con Goethe y con su extraordinariamente sobrio sacrificio burgués. Hay algo heroico y al mismo tiempo también mecánico en su predicación, en su conversación, en sus intervenciones en la radio, sus ponencias, sus prólogos o sus respuestas a las innumerables cartas que recibía. Ningún orador oficial escapa al peligro de ser objetivamente falso, falso de buena fe, como Mann había aprendido del vituperio que le endilgó Strindberg a Bjornson. Mann afrontó ese papel,

que no excluye riesgos de ese tipo, altos riesgos porque están en proporción a la estatura del escritor.

A veces —y se trata de alguno de los deslices más llamativos— algunos ocasionales escritos de encomio, sinceros y a la par ambiguos, sirven para tratar de arreglar, en la vida, lo que la verdad del arte ha desgarrado. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, con los halagos pronunciados sobre Gerhart Hauptmann en circunstancias oficiales. Mann, de un modo claro y reconocible, se había inspirado en Hauptmann para el personaje de Mynheer Peeperkorn de *La montaña mágica*, imagen de una magnánima vitalidad y a la par de un pomposo y radical vacío. En los ensayos, igual que en una carta al propio Hauptmann, intenta poner remedio a la herida infligida al colega con aquel retrato, pero no se trata sólo de doblez o habilidad diplomática, de una forma de escribir aquellas páginas que llegan a ser crueles y luego distanciarse, sin renegar de ellas, para amansar al amigo ofendido, poniendo así a buen recaudo tanto el libro como la amistad.

Mann sabe que los rasgos de Hauptmann le sirvieron para trazar un retrato de un tipo humano universal al que no está dispuesto a renunciar por miramientos humanos, y no sólo por egoísmo de artista, sino también porque la ética del arte —del trabajo artístico— exige representar esa realidad, que genera dolor en alguien y enriquece humanamente a los hombres. Sin embargo sabe que la verdad de la vida —ciertamente no menos importante que la del arte— es más compleja que esa representación artística y no se deja reducir a ella. Las precisiones, los reparos, los retoques que hace en sus homenajes a Hauptmann no modifican la verdad de Mynheer Peeperkorn, pero perfilan mejor la de Hauptmann, impidiendo su vulgar identificación con la anterior.

Ese es quizás el tema esencial del arte de Mann, de su grandeza y su conciencia de culpa; tema que trató ya en aquel breve, juvenil y espléndido ensayo titulado *Bilse y yo*, de 1906, nacido como consecuencia de las reacciones que *Los Buddenbrook* habían provocado en Lübeck. La novela, que calca pormenorizadamente muchas figuras de la ciudad, generó un resentimiento unánime de ésta hacia Mann: en parte a causa de una efectiva

falta de caridad con la que a menudo plasma a los personajes reales, abusando parasitariamente de ellos para convertirlos en objeto de su representación literaria más que participando con verdadero amor en su destino; en parte debido al insuperable equívoco que surge siempre entre un determinado mundo y la poesía que lo representa —con afecto, pero también con esa distancia crítica sin la cual no hay poesía ni amor, sino sólo obtusa retórica.

El vínculo de Mann con su ciudad era el de un espíritu conservador dirigido críticamente contra sí mismo. El espíritu conservador no puede hacer otra cosa, si se trata de espíritu, pero la ciudad no se da cuenta de que se trata de una forma de amarla y celebrada, sino que se siente traicionada y agrede, rencorosa e injusta, al hijo embrujado. Es la fatal desilusión del poeta que quiere elogiar y recibe la acusación de ser un denigrador; los legitimistas habsbúrgicos se sintieron ofendidos por *La marcha de Radetzky* de Joseph Roth, los generales soviéticos por *Caballería roja* de Babel, la opinión pública triestina por los escritos de Scipio Slataper.

La acusación de la que Mann se defiende en *Bilse y yo* es una acusación crucial, que afecta a una contradicción radical de la literatura —y en particular, pero desde luego no sólo, de la suya— y confiere a su respuesta un valor general. A Mann se le asoció moralmente con Bilse, un oficial de Lübeck denunciado por difamación por haber desvelado en un relato vicisitudes íntimas de conocidas personas de la ciudad y fácilmente reconocibles en los personajes caricaturescos y bastante poco simpáticos de su relato. También en las figuras de *Los Buddenbrook* muchos se habían reconocido, sintiéndose heridos e inducidos a repudiar la novela como una maligna denigración del mundo natal.

Remitiendo a grandes ejemplos de la literatura universal —Goethe, Turguéniev, Shakespeare—, Thomas Mann replica afirmando en primer lugar el derecho de la literatura a tomar donde le parezca los motivos que necesita y proclamando la primacía de la realidad y la vida sobre la pura invención. La vida, como dice Svevo, es original, más que la fantasía de los escritores, que se enciende y conmueve justamente a causa de las personas que realmente existen y aman, sienten, sufren, se enamoran, envejecen y

mueren; a causa de la luz de una mirada o el gesto de una persona de carne y hueso, igual que por un paisaje vivido —las torres de una ciudad, el largo resuello del mar en la orilla— que es más sugestivo que uno mera y abstractamente inventado. El arte se traicionaría a sí mismo si no hiciera caso de esa seducción, de ese amor por la vida verdadera que es el manantial más auténtico de su inspiración.

Todo esto es también amor al mundo y a las personas que se recrean, pero es también abuso, como sabía bien Mann, que no en vano recreó a innobles figuras de literatos egoístas como Spinell en el *Tristán*, parásitos que espían la vida y el dolor ajenos sin tomar parte en él ni intentar siquiera mitigarlo, para poder plasmarlo con mayor enjundia. Pero cuando se transforma «un hecho en una frase, ¿qué tiene que ver ya ese hecho con la frase?». Un escritor puede tomar cualquier detalle de cualquier persona, «la negra epidermis de Ótelo y la adiposidad de Falstaff» lo mismo que unas cejas pobladas, una manera de caminar o un papel social, pero todo ello le sirve para caracterizar a una figura completamente autónoma del propietario de esos rasgos tomados en préstamo, una figura cuyas acciones y cuyos sentimientos no tienen nada que ver con los del personaje real.

La fidelidad a detalles objetivos, propia del verdadero poeta, induce falsamente a la gente a creer, en base a la semejanza de esos detalles, que todo lo demás es también verdad y a leer como indiscreción y chismorreos la historia que sigue, que es por el contrario inventada o bien la combinación o condensación de muchas historias que les han ocurrido a distintas personas. Si un escritor hubiese tomado prestada su cara para ponérsela a un personaje de una narración que se revela luego un canalla, dice Mann, a él no se le ocurriría protestar y no se sentiría ofendido ni tampoco un canalla por ello. Por supuesto Mann sabía bien que de por sí el deber ético y estético de la precisión, que constituye el fundamento de la labor poética, comporta siempre una observación crítica, una atención incluso maligna, toda vez que no está autorizada a sobrevolar buena e indulgentemente por encima de los lados oscuros y problemáticos, y por tanto fríamente objetiva y despiadada en relación a las caídas de cada uno en lo «humano demasiado humano». La expresión neta y ceñida, escribe Mann, «tiene siempre un algo

de rencoroso. La palabra exacta hiere. A la realidad le gusta que se le hable con frases descuidadas; toda artística precisión al definirla se le antoja veneno». Pero nadie tiene derecho a protestar, cuando lee una novela, diciendo «éste soy yo, ése es Fulano», porque ese yo y ese Fulano son sólo un pretexto para otra cosa distinta.

El artista que se atiene a su ley granjeándose la enemistad del mundo — y tal vez haciendo sufrir a más de uno— cumple con su deber; sin embargo Mann conoce mejor que nadie los peligros de ambición, aridez y extrema frialdad inhumana que anidan en ese deber. El ensayo de marras es de 1906, de cuando todavía desconocía Mann toda la compleja construcción en la que organizaría y compondría los motivos, las pasiones, los problemas, las contradicciones, las implicaciones, la severa responsabilidad y la juguetona mistificación de su vida y su obra. No sin dureza y a veces hasta con acritud, ese ensayo, no superado en las extraordinarias evoluciones sucesivas, sigue hablando con frescura de una contradicción que tampoco ha sido superada, lo mismo que no lo han sido tampoco en general las grandes antinomias y polaridades de la *Kultur* de entre finales del siglo XIX y principios del XX, de las que está empapado el gran arte manniano. Ahí es Mann el que habla, pero dando a entender que el cometido de un escritor es hacer hablar a los otros.

LA SONRISA DE LA UNIDAD O BIEN HERMANN HESSE ENTRE LA VIDA Y LA VIDA

En *El juego de los abalorios*, la gran novela pedagógica que constituye, cuando menos en las intenciones del autor, la summa del arte y el pensamiento de Hesse, uno de los primeros compañeros y amigos del protagonista Josef Knecht en la escuela de Waldzell, Carlo Ferromonte, dice que «la antítesis entre mundo y espíritu, la batalla entre dos principios inconciliables» se le ha revelado como «una experiencia musical», se ha convertido para él en «un concierto». Toda la obra de Hesse gira, con apasionada y a veces repetitiva insistencia, en torno al intento de conciliar las contradicciones desvelando su ilusión o su solidaria complementariedad, al esfuerzo de superar en la intuición total de la Vida perenne e ininterrumpida la desavenencia ínsita en cada pequeña vida individual, que para existir tiene que distinguirse y contraponerse a la gran corriente. La poesía está llamada a componer en armonía las disonancias representadas por las existencias individuales y finitas, con su angustia y su caducidad, su soledad y su muerte.

En esta suprema misión de la poesía —entendida no como creación de obras artísticas, sino como soplo o espíritu poético capaz de hacerse uno con el resuello del Todo y participar en el incesante proceso vital— cooperan las demás disciplinas, ciencias y actividades humanas, conservando sus peculiaridades pero subordinándolas a esa tonalidad poética que las trasciende y les imprime un significado universal. En la

imaginaria provincia pedagógica de Castalia, en *El juego de los abalorios*, se cultivan todas las artes, las ciencias y las técnicas de todas las civilizaciones del pasado para destilar un valor unitario y omnicomprensivo, que pueda servir de guía del mundo en cuanto que ha extraído su esencia y ha descubierto, tras la multiplicidad de los contrastes y las diversidades que constituyen propiamente el mundo, la sustancial unidad que rige y empapa a esa multiplicidad mundana.

Hesse es un intenso poeta de esa antinomia entre vida y forma —entre unidad indiferenciada del Todo y existencia individual, entre momento dionisiaco y momento apolíneo, entre vida y espíritu— que anima a buena parte de la literatura europea desde finales del siglo pasado a los primeros decenios del XX. Como escritor humanista que tiende a la armonía, Hesse se da cuenta perfectamente de que toda armonía alcanzada es momentánea e ilusoria, al igual que los contrastes que ha recompuesto, y que la desavenencia resurge enseguida, inextinguible como el propio fluir de la vida. El espíritu castalio, del que habla el fragmento citado, tendría que haber resuelto ya el conflicto con el mundo, porque ha absorbido y trascendido en él las contradicciones del mundo, tras años de paciente y ascético estudio contemplativo. Es más, el espíritu castalio —simbolizado por la perfección del juego de los abalorios, que combina y sublima todas las fuerzas y los valores de la vida en la pureza inmaterial y pitagórica de una cifra o de una ley musical-matemática— es el mundo, debiera ser la fórmula y la quintaesencia del mundo propiamente dicho, su síntesis. Pero toda síntesis deja siempre fuera amplias partes y componentes de la realidad, con las que después se las tiene que haber, en una nueva síntesis. Llegado a la cima de la jerarquía castalia, Josef Knecht siente que el mundo queda sin embargo siempre lejos, fuera del tranquilo reino del espíritu, y sale de Castalia para aventurarse en él, encontrando la muerte en un lago.

También de esta desavenencia quiere Hesse hacer un concierto, la armonía musical de quien ha comprendido que no hay lucha entre espíritu y mundo sino que cada uno de los dos es también el otro. Como poeta de ese conflicto, Hesse lo afronta de forma singular, contradictoria y ambigua pero original. Se sitúa lejos de cualquier solución dialéctica de los contrastes, de

cualquier fe en una síntesis hegeliana que supere y anule a esos opuestos que él, en su visión mística y pánica, quiere mantener en su insuprimible particularidad y que por consiguiente se niega a sacrificar a una síntesis o a un proceso de síntesis sucesivas que los elimine. Hesse está por lo demás también lejos de la mediación manniana, que busca en la oscilación entre los opuestos una solución intermedia que salve a ambos suavizándolos en la ironía y distanciándose en la parodia conciliadora y desmitificadora, que permite «purificar el aire», como dice Adrián Leverkühn, y tomar así parte, con distancia pero con afecto, en la fiesta de la vida. Hesse lo quiere todo; quiere la identidad del Uno y lo Múltiple y la quiere ahora. Es más, da esta identidad como algo presupuesto y presente, intuible para quien sepa abrirse humildemente a ella e inalcanzable por parte de toda voluntad de aferrarla, pues la pierde precisamente a causa de la arbitrariedad y la presunción implícitas en la intencionalidad intelectualista.

Muchas páginas de Hesse, y tal vez las mejores, plasman la revelación de la identidad de la vida en el remolino de sus fenómenos y mutaciones, que la poesía trata de captar en su unidad o bien en su simultaneidad (puesto que la Vida siempre idéntica y omnipresente en su fluir ignora los límites categoriales de espacio y tiempo) luchando con las barreras inherentes a la dimensión lineal del lenguaje, que desgaja la visión simultánea en una sucesión temporal y recorta del mar de lo indiferenciado las diversas individualidades. Knulp, el vagabundo de la novela homónima, contempla las colinas del crepúsculo sintiendo que la luz que está a punto de apagarse y la misma vida humana, hermosa y breve como unos fuegos artificiales en la noche, son un concierto de beatitud, y al final, mientras se está muriendo, oye la voz de Dios que dice la gran verdad: «Todo es como debe ser». Emil Sinclair, el narrador en primera persona de *Demian*, va en busca de Abraxas, la divinidad que es al mismo tiempo Dios y Demonio, y el retrato que dibuja es a la par el del rostro de su amigo Demian y el de su amada Beatriz, el de Eva, la gran amante-madre, y el suyo propio. *El último verano de Klingsor* es todo un enfebrecido canto a la identidad de la vida y la muerte, a la guadaña afilada que está al acecho entre el rojo follaje del otoño que es, al mismo tiempo, una explosión de colores y vitalidad, limo

primordial y estrellas lejanas. En *Klein y Wagner* el protagonista percibe, mientras se está ahogando suicida en el río, «la música del cosmos», el unísono maravilloso y terrible de todas las cosas.

Siddharta aprende del río la verdadera imagen y realidad de la existencia, liberada de las categorías de espacio y de tiempo: el río es siempre igual y distinto, es a la vez el manantial la cascada el curso tranquilo y la majestuosa desembocadura; cuando su amigo Govinda se inclina para besarle en la frente, ve que el rostro sonriente de Siddharta, aun siendo todavía el rostro de Siddharta, es asimismo una miríada de figuras, de formas y mutaciones, la totalidad simultánea de lo que ocurre en el mundo y que solamente el espíritu humano está obligado a escindir, a poner en orden secuencial o en una relación de exclusión recíproca, a desgajar y descomponer. *El lobo estepario* transfiere en fin este motivo al interior de la unidad psicológica del yo individual y del mecanismo de sus pulsiones y afectos. Medio burgués como es debido, medio lobo feroz, Harry Haller es en realidad una multitud de núcleos psíquicos o de fragmentos de núcleos psíquicos que se condensan en cristalizaciones provisionales y se disuelven y separan continuamente; la dimensión más verdadera de esta vertiginosa alternancia de papeles, en la que el principio de individuación se exaspera hasta el punto de negarse a sí mismo y a cualquier forma finita definitiva, es el sexo, cuya proliferación indistinta es el amor a la vida entera.

La originalidad de Hesse en la representación de este tema —que ha contado con muchos grandes poetas, desde la literatura *fin de siècle* al *Aleph* de Borges o a la *Odisea en el espacio* de Kubrick— estriba en el hecho de que no sólo intenta conciliar las contradicciones vitales en la imagen de la unidad de la vida, sino conciliar también la concepción mística del Gran Uno, tendencialmente antirracionalista y amoral, con una concepción y un compromiso moral, que se basa en el dualismo del bien y el mal y en el juicio erigido por encima de la vida. Hay en la vida y en la obra de Hesse un fecundo contraste entre el irracionalismo de su visión pánica y la racionalidad humanística de su posición y su opción moral. En sus páginas resuena continuamente *das Jaund Amenlied*, la canción del sí y así sea: si Dios proclama a un Knulp moribundo que todo es como debe ser,

el cósmico río de las criaturas le revela a un Klein a punto de ahogarse que «lo único que existe entre la vejez y la juventud, entre Babilonia y Berlín, entre el bien y el mal, el dar y el tomar, lo único que llena el mundo de diferencias, valoraciones, dolor, disputas o guerra es el espíritu humano, el joven impetuoso y cruel espíritu humano bajo la forma de la juventud turbulenta, todavía lejos de la sabiduría, todavía lejos de Dios. Él inventa contrastes, inventa nombres. A algunas cosas las llama hermosas, a otras feas, éstas buenas, esas otras malas. A un trozo de vida se lo llama amor, a otro homicidio [...] Pero Dios no se daba ningún nombre a sí mismo. El quería ser nombrado, quería ser amado y exaltado, maldecido, odiado, adorado, porque la música del cosmos era su casa divina y era su vida — pero le era indiferente el nombre con el que se le alabara, se le amara u odiara, y si ante él el hombre buscaba la paz y el sueño o bien la danza y la locura».

Siddharta llega a entender que *Nirvana* y *Sāmsara* —o sea, absoluto y relativo, verdad y apariencia —son una sola cosa y rechaza la doctrina de Buda porque está persuadido de que nadie puede enseñar nada a otro y de que sólo la experiencia vivida directamente es una enseñanza. En esa noche mística todas las vacas son pardas: las uñas lacadas de la cortesana Kamala y las largas y sucias de los Samana, los anacoretas del bosque, son equivalentes e intercambiables, lo mismo que el amor remiso y castísimo de Peter Camenzind, en la novela homónima, y la orgía de grupo en *El lobo estepario* no se diferencian tampoco en lo que a valor de experiencia ni a juicio moral se refiere.

La cultura india, de la que Hesse, incluso por tradición familiar, era un buen conocedor, había transmitido en efecto a sus entusiastas seguidores *fin de siècle* sobre todo el rechazo místico-religioso del juicio ético. En el *Bhāgavad-Gîta*, el gran poema filosófico sánscrito contenido en la epopeya del *Māhābharata* que fue leído durante aquellos años con fervor en especial en los pueblos alemanes, Krishna, el Dios que se convirtió en auriga del héroe Arjuna, le anima a éste cuando lo ve vacilar en la batalla porque es reacio a matar a sus adversarios, que son también sus primos. Al héroe misericordioso que no querría que se derramara sangre, el Dios le enseña

que toda existencia individual es ilusoria, que la vida y la muerte del individuo no existen, sino que lo único que existe es la gran corriente que fluye, respecto a la cual matar o no matar es sólo un gesto aparente. La lógica de lo viviente, dirá más tarde Jacob con un lenguaje científico pero no por ello menos místico, no conoce verdaderas soluciones de continuidad y trasciende por ello la realidad individual: el antiguo misticismo pánico resurge en nuestros días en el pellejo de las ciencias, biológicas o sociológicas, que parecen volver a sumergir al sujeto en la corriente de lo indistinto.

La consecuencia que Krishna saca de esa grandiosa visión de la totalidad indestructible, que desde luego infunde un sentido de catarsis de la angustia individual que la poesía de Hesse fue capaz de captar con estremecedora intensidad, es una invitación a obedecer a la ley de la casta y al deber del propio estado sin escrúpulos de conciencia: «combate, Bhārāta». Con ser liberatoria y embriagadora, la superación-desvalorización de la individualidad y la conciencia es susceptible de conducir también a una indiferente o excitada violencia respecto a los hombres. El hechizo de un misticismo como el de la *Bhāgāvad-Gīta* ha contribuido asimismo —en especial en tierra alemana, tan sensible y atenta como ha sido al *revival* de las culturas orientales de este siglo— al más feroz antihumanismo. A la ebriedad y a la catarsis de esa visión pánica remite, por ejemplo —en *La sospecha* de Dürrenmatt—, el criminal nazi Emmenberger para justificar culturalmente sus atroces experimentos quirúrgicos sin anestesia con los prisioneros del Lager.

Es obvio que el anónimo y grandísimo místico de hace miles de años no es responsable de las lecturas que de su obra harán los milenios sucesivos. A la historia de la cultura le interesan esas lecturas, para entender no ya el texto o el pensamiento antiguo, sino a sus lectores y seguidores modernos. Hesse, que tiene un sentido tan vivo e intenso del carácter liberatorio inmanente a la superación del yo y a la contemplación del Uno, no se oculta a sí mismo el conflicto moral que trae aparejada e implica dicha visión, ya que ella misma es luego la primera que quebranta esa unidad de la vida que es su objeto exaltante. «Si todo es indiferente», le dice su amigo a Knulp,

«importa bien poco que se quiera ser buenos y honestos. Para el caso no existe la bondad si el azul turquesa es tan bueno como el amarillo y el malo tan bueno como el bueno. Cada uno viene a ser una fiera de la selva y actúa conforme a su naturaleza y no tiene ni mérito ni culpa». En *El último verano de Klingsor* el Armenio apremia: «Se puede decir sí y se puede decir no, eso no es más que un juego de niños. Pero el crepúsculo no existe, el sol y los astros no declinan. Para que hubiera un descender hacia abajo y un surgir hacia arriba, debiera haber un abajo y un arriba. Pero no existe el abajo ni el arriba, o mejor, existe sólo en el cerebro humano, en la patria de todas las ilusiones. Todas las contraposiciones son ilusorias: contraponer el blanco al negro es una ilusión, la vida a la muerte es una ilusión, el bien al mal es una ilusión». Para cada verdad, dice Siddharta, es verdad también lo contrario, mientras que Demian niega decididamente el libre albedrío.

Si las consecuencias de la visión total desde lo alto del carruaje de Arjuna son el aniquilamiento de la razón y la ebriedad de la lucha, Hesse es en cambio un gran escritor humanista, un intelectual pacifista que combatió las exaltaciones guerreras y patrióticas, un espíritu lucidísimo y sosegado que supo sustraerse como pocos a ese eclipse de la razón que se llevó por delante a tantos intelectuales y escritores, en especial alemanes pero no sólo alemanes, en los primeros decenios del siglo. Toda la vida de Hesse es un extraordinario testimonio moral, el ejemplo de un hombre cuya razón supo resistir continuamente a los halagos de lo indistinto, al *pathos* de la lucha y a la seducción del fluir amoral de la vida. Con ser poeta del Gran Uno, Hesse es también un hombre que combatió su buena batalla ética en el sentido paolino y cuyas palabras fueron, según el lema evangélico, o sí o no. La inteligencia de Hesse es la inteligencia clara de quien sabe optar, establecer juicios, distinguir y rechazar. Su obra aspira a presentarse, según sus intenciones, como un elevado mensaje moral, a facilitar ejemplos de equilibrio humanístico y sabia solidaridad, a exhortar y educar, a impartir esa enseñanza que Siddharta pensaba que cada uno sólo se podía dar a sí mismo. La armonía predicada por Hesse —una armonía que él posee desde el mismo ritmo sosegado y terso de su prosa, que impone una noble y majestuosa dignidad incluso a los momentos de estático arrobamiento y

furibundo abandono— es una armonía que no deriva de una absolución global de la existencia o una negación de la responsabilidad, de ese «comprenderlo todo y perdonarlo todo» en el que Joseph Roth veía una tentación demoníaca.

Las ebriedades históricas y políticas encontraron a Hesse siempre sobrio. En la colectiva infatuación bélica de la Primera Guerra Mundial, que indujo a casi todos, Thomas Mann incluido, a abandonar las razones de la humanidad en nombre de la gran reclamo de una Vida y una naturaleza no corrompidas por el intelecto, Hesse demostró una desencantada firmeza que hizo de él un caso casi único, por lo menos entre los escritores no marxistas, de poeta inmune a la transfigurada y mistificada seducción de la gran masacre. Hesse dirigió a sus colegas alemanes y europeos las más lúcidas y apasionadas páginas que hayan podido escribirse jamás para desmitificar aquel siniestro embrujo por la lucha en el que se llevaba a cabo el ocaso de Europa. Muy inferior a Thomas Mann desde un punto de vista poético, Hesse vio más en profundidad que él, desde el principio, en la crisis europea y el naufragio de la razón. Las novelas de Hesse, sobre todo *Demian*, están impregnadas del sentido del ocaso de Europa y de su inexorabilidad, semejante a la de los colores de las hojas del otoño; a este retrato decepcionado de una vertiginosa catástrofe se opone la impávida tranquilidad de un espíritu que no se une al coro embriagado por dicha catástrofe. Es más, acusa a los alemanes de haber traicionado la ética y la claridad racional de la palabra para abandonarse al embrujo inmoral, esto es, indistinto y arracional, de la música.

Hesse fue él mismo una de esas personalidades que su utópica Castalia de *El juego de los abalorios* pretendía formar: una gran personalidad que, oponiéndose al culto de «lo divergente, lo anormal, lo único y patológico» tan vitoreado por nuestra época, definida por el escritor como «la edad del periodismo», o sea, de lo sensacional, se realiza insertándose «más allá de toda originalidad y extrañeza en lo universal», sirviendo «del mejor modo posible a lo que está por encima de la personalidad». Como espíritu goethiano del orden —y de la renuncia, implícita en todo orden y antiestética, a la ansiosa identificación con la totalidad inmediata—, Hesse

propone como modelo un carácter ideal en el «que la naturaleza y la educación han hecho que su persona pueda dejarse absorber casi por entero por su función jerárquica, sin perder por ello sin embargo ese fuerte, fresco, admirable empuje que constituye el perfume y el valor del individuo».

Hesse es un escritor de valor no tanto cuando delinea esas figuras perfectas, como cuando representa la crisis del mundo y de los hombres que se hunden en una dirección contrapuesta. Representante ideal de la civilización burguesa y escritor burgués por excelencia, Hesse comprendió como pocos otros autores la decadencia y el derrumbe de la burguesía. Su plasmación de esta crisis, en *El lobo estepario* y sobre todo en *Demian*, es más despiadada que el análisis que de ella hace Thomas Mann, aunque poéticamente sea inferior. Hesse carece de la ambigüedad manniana, que matiza el juicio en un juego iridiscente y elusivo de infinitas posibilidades, precisamente porque no tiene la confianza de Mann en la capacidad de la burguesía de resurgir de sus propias cenizas y sacar de su propia decadencia nuevos valores. Más conservador, desde un punto de vista cultural, que Mann, Hesse, que se esfuerza por conservar el inmenso patrimonio del pasado, expresa una condena mucho más radical y concreta de su propio presente. Pero a pesar de todo, en Hesse se echa a faltar la ironía: hay desde luego una ironía que afecta a los planos de la narración, la ironía del juego cambiante de las formas y las ilusiones, pero falta una ironía dirigida también a sí misma, a su propio juego irónico con las formas y al mensaje que se quiere transmitir con ese juego. Hesse dice lo que quiere decir con una nitidez unívoca, con claridad directa. Esto ha terminado por limitar su obra a la tradición narrativa decimonónica, impidiéndole trascender en el plano del lenguaje y de las formas el yo psicológico decimonónico, tal como hace sin embargo en el plano de los contenidos.

En eso estriba su embrujo y su límite como escritor, su agradable *humanitas* de narrador, que relata con la distendida afabilidad del novelista decimonónico una crisis que está ya más allá de las fronteras de esa narrativa, y su amabilidad estilizada, augustamente acartonada y noblemente amanerada, que envuelve en una civilizadísima y casi esterilizada discreción unas historias que parece que debieran ir más allá de

cualquier sabia convención y apuntar a fracturas más audaces, pero que una mano leve y moderada acaba por encauzar en una mesurada y equilibrada conveniencia. Quizás Hesse sea un gran escritor mediano, que la profundidad de su pensamiento y su integridad humana han elevado al lado de los grandes maestros de la literatura de nuestro siglo, a cuya altura desde el punto de vista poético desde luego no está, pero a los que acompaña dignamente por el significado humano y moral que su testimonio personal y su obra han adquirido, raro ejemplo de coherencia personal y de un ánimo que se hizo intérprete de los dolores de todos.

Hesse llega a la pánica armonía de *Siddharta* y a la totalidad libidinal de *El lobo estepario* desde la experiencia del dolor, del sufrimiento y la escisión, experiencia que le indujo desde sus años más tiernos a establecer un neto juicio moral, dualístico, respecto a la vida. Mucho antes de la Primera Guerra Mundial y del nacionalsocialismo, que Hesse advirtió y comprendió con despiadada clarividencia cuando muchísimos escritores de probada fe humanística (Thomas Mann incluido) todavía concebían ilusiones en torno al mismo o por lo menos permanecían perplejos tratando de transformar esa perplejidad en irónico conocimiento, Hesse condenó la dureza y la crueldad ínsitas en el sistema burgués. El mismo llega a contemplar la rueda de las cosas después de haber pasado a través de las penalidades de una exasperada concepción dualística. En *Demian*, Emil Sinclair debe superar el dualismo existente entre el mundo luminoso de la casa paterna y el mundo oscuro de la realidad bruta. Este último mundo es el mundo de lo turbio, pero también el mundo de los humillados y ofendidos: Sinclair, para encontrarse a sí mismo, tiene que resolver ese dualismo y Demian, el guía que al principio le salva de las amenazas de dicho mundo, le parece como un mensajero de esa materna realidad oscura.

Criado en un ambiente rígidamente beato, Hesse corrió el riesgo de quedar aplastado por el tétrico e inflexible rigorismo luterano centrado en la fanática separación del bien y el mal, los valores y los errores, y en la consiguiente amputación de una grandísima parte de la vida, de esa parte que la hace amable, tierna, digna de ser deseada y vivida, capaz de felicidad. El indómito anciano venerable que al final de su vida se convirtió,

en su voluntario exilio campestre de Montagnola, en un símbolo de inagotable laboriosidad y de serena y enjuta salud, pasó a través del infierno de la represión que, hacia finales de siglo, dio al traste con la existencia de tantos jóvenes y echó a perder tantos fermentos de nueva vida. Hesse padeció en su propio pellejo, de joven, el calvario del adolescente machacado por la sociedad autoritaria que tantos escritores, comprendido él mismo, han plasmado en páginas famosas: la obsesión puritana que corta desde su raíz deseos y amores, la pérdida de la personalidad propia ahogada y triturada, el principio del rendimiento aplicado a la escuela, que integra cualquier posibilidad de vida en su ritmo angustioso y margina despiadadamente a quien no quiere o no puede adaptarse.

Hesse vivió ese peligro de pérdida de sí mismo hasta en las formas más graves de neurosis, de verdadera enfermedad psíquica. En la novela *Bajo las ruedas*, que es tal vez su obra maestra desde el punto de vista artístico, Hesse trazó un retrato incomparable de la tragedia de la adolescencia en la tardía y declinante sociedad patriarcal guillermina, tragedia de un pasado que, antes de morir, quiere destruir las posibilidades de un futuro social distinto, lo mismo que Cronos con sus hijos. También del lobo estepario Hesse nos dice que su adolescencia estuvo desgarrada por la rígida pedagogía religiosa, que hizo que recayeran sobre sí misma, en forma de odio, cualidades naturales del joven como son la agudeza, la capacidad de crítica o la sed de verdad.

Siendo como fue un laborioso escritor burgués, Hesse desenmascaró en primer lugar la ética burguesa del trabajo, proponiendo el modelo de una humanidad libre y lúdica. De las pesadillas de su juventud y de sus héroes juveniles Hesse se liberó por medio del utópico modelo de una humanidad libre de la constricción del trabajo y el rendimiento y de las renunciaciones que esa constricción comporta. Es un gran poeta del placer, de lo que florece en la vida y se deja disfrutar sin motivo, de lo que es irreductible a la posesión: la luz de las estaciones, el agua que fluye resplandeciente, las hojas que acolchan el paso en el sendero, la simetría del cañaveral y el caótico polvillo que brilla al sol, una excursión a la montaña, una nube, un amor tímido o violento pero en cualquier caso disfrutado. Hesse es el poeta de

una naturaleza liberada, en la que el gozo está al alcance de la mano y un paseo en el bosque asume mayor significado que un grandioso acontecimiento histórico; es un poeta del cuerpo femenino, del deseo anárquico y dulce.

No exento de ingenuas simplificaciones al imaginar esa naturaleza liberada, Hesse nunca se hizo la menor ilusión acerca de las posibilidades de realización de esa libertad en la sociedad burguesa europea. Como poeta anticiudadano, es decir, enemigo de la organización social burguesa tardía, dirigió su poesía a la naturaleza, pero haciendo de ella el símbolo luminoso de la libertad de toda la persona humana restituida a la inocencia, no un arcaico y regresivo modelo de sociedad agraria que contraponer a la capitalista. Hesse es uno de los pocos cantores del idilio natural o provincial que asumieron una posición política de progreso sin caer en el anticapitalismo romántico. A la luz de esa utópica plenitud natural es como Hesse juzga a la sociedad burguesa de su tiempo, en especial a la sociedad intelectual, llegando a localizar sus deformaciones, sus bloqueos, censuras, mistificaciones culturales y extravíos.

Demian y *El lobo estepario* son en este sentido una mina de observaciones, que plasman con profética clarividencia la trama de manías, angustias y tonterías de la que estaba compuesta la imagen de la burguesía europea en torno a la Primera Guerra Mundial o en los años de entreguerras. Siendo un humanista conservador como era, en cuanto ligado a una herencia de valores que había que salvaguardar, Hesse no cedió sin embargo a ninguna de las tentaciones de restauración: en *Demian*, Pistorius, el organista en el que Sinclair ve a un posible Mesías o por lo menos un compañero de viaje en la búsqueda del Dios-Diablo, fracasa al final porque, en lugar de dirigirse hacia el porvenir, se demora entre los escombros de mundos declinados, entre las reliquias del espíritu del pasado y el sueño del paraíso perdido, «de entre todos los sueños el peor o el más mortífero».

Igual que sus amadísimos Nietzsche y Dostoievski, Hesse tiende mesiánicamente hacia el hombre nuevo, hacia una nueva forma del yo individual. Cada uno de sus héroes es, como Sinclair, «un parto de la naturaleza lanzado hacia lo desconocido, quizás hacia algo nuevo o quizás

también hacia la nada». En este sentido es en el que Hesse imprime un acento revolucionario a esa identidad de la vida que se justifica a sí misma y que en caso contrario podría asumir la tonalidad de un obtuso irracionalismo. La verdad última de Knulp, «todo es como debe ser», podría parecer, en clave místico-poética, la quintaesencia del detestado espíritu burgués, que justifica las cosas tal como son identificando los hechos con los valores y excluyendo cualquier utopía, cualquier esperanza y cualquier liberación de la realidad presente. Pero a Knulp Dios le revela asimismo el significado de su existencia, que ha sido el de «dar vueltas por el mundo y llevar a los sedentarios un poco de nostalgia de la libertad».

El héroe de Hesse, portador de esa verdad y del sentido unitario de la vida, es el vagabundo, el viandante, el hombre sin casa y sin valores, el anarquista sin dueño. Vagabundos sin vínculo alguno que los ate, sin patria ni códigos de valor preconstituidos son Goldmundo y Knulp, Siddharta y Harry Haller, el lobo estepario; viandantes, es decir, nómadas del espíritu son Demian, su amigo Sinclair y el pintor Klingsor, que en todas partes y en ninguna se encuentra en su casa; desarraigado de toda *religio* humana y social es Klein, empleado falso y fugitivo. Viandantes en sentido espiritual son también no sólo los eternos peregrinos del relato alegórico *Viaje a Oriente*, sino también los niños, tan presentes en la narrativa de Hesse (de *Bajo las ruedas* a *Peter Camenzind* pasando por *Alma infantil*), si es verdad que, por lo menos a partir del romanticismo, el vagabundo es el hombre que se sustrae a su aplastamiento por el engranaje social para ser solamente él mismo, libre, feliz y tarambana como el tunante de Eichendorff, porque sólo es capaz de vivir e incapaz de adaptarse a cualquier reducción utilitarista de su persona.

Como antítesis del adulto unidimensional, el niño representa la vida íntegra, cuando no pasa a representar en cambio la integridad vital ya triturada por el mundo adulto. Los héroes de Hesse son los herederos del holgazán romántico de Eichendorff, que sólo vale para vagar por los bosques negándose a cualquier integración en el universo burgués. Tal vez la más extraordinaria poesía de Hesse sea la poesía del vagabundeo, la poesía de la calle y las estaciones, del largo caminar y de la breve pausa, de

la familiaridad aventurera con la que el viandante se adentra en el mundo lejano, extranjero y sin embargo tan cercano. *Narciso y Goldmundo*, la sin embargo redundante y enfática novela medieval centrada una vez más en la desavenencia-identidad de mundo y espíritu, es una novela de la vida libre y vagabunda, incoercible como la naturaleza a través de la cual se desarrolla su deambular y dulce como el amor, la pausa de amor breve pero intensa que el camino ofrece siempre al vagabundo.

El viandante no sólo tiene sin embargo el atributo de la libertad, sino también una función social. Su cometido es el de introducir desorden en el estrecho orden de los burgueses, el de sacudir a los sedentarios de la entumecida y por consiguiente cruel limitación de su campo de visión y mostrarles los horizontes lejanos de otras posibilidades de vida, como hace con sus mujeres encendiendo en ellas —en el breve encuentro del que le es dado gozar, puesto que la caducidad es su destino— la nostalgia de las lejanías. El viandante es el anarquista que destruye los valores codificados para allanar el camino hacia otros; es el portador o la encarnación de la vida cambiante y una en sus cambios, que hace añicos cualquier forma agarrotada y monolítica de vida. Es pues la voz de la corriente vital que desquicia las certidumbres de los sistemas particulares cristalizados, pero esa anarquía suya recibe también una carga de compromiso moral y humanístico, porque se dirige no ya a predicar lo indistinto o la indiferencia hacia lo individual, sino a liberar las posibilidades vitales que todo código reprime e inhibe.

Al místico viandante-asceta indio, cuya inalterable sonrisa está dirigida a las cosas supremas y es indiferente a las miserias terrenas, le sigue el modelo del agudo y escéptico vagabundo chino, que busca la paz del corazón enmendando las deformaciones humanas y las mentiras sociales. El viandante es pues espíritu, porque es el espíritu lo que mella la rencorosa y pávida seguridad burguesa, pero es sobre todo sensualidad, voz del deseo rebelde que reivindica —como el pecador Goldmundo ante el santo Narciso— su propia plenitud libre y creativa. El viandante es el artista, capaz, al igual que Goldmundo, de «conjurar con el espíritu el encantador sinsentido de la vida que pasa, y de transformarlo en sentido», en cuanto que

representa al hombre ligado a la sensualidad, que el mismo Narciso reconoce más cercana al gran origen materno y superior al espíritu paterno.

El viandante es pues para Hesse, como le había enseñado su amadísimo Nietzsche, el destructor de los viejos valores. Hesse es en efecto de los primeros en advertir la carga revolucionaria de las grandes figuras de las que suele apoderarse la ideología conservadora, gracias desde luego a sus contradicciones y errores: Nietzsche y Hamsun, viandantes y grandes poetas del vagabundeo, son dos de sus autores preferidos. Ya en *El retorno de Zaratustra*, pone en boca del desdeñoso e irónico solitario nietzscheano recriminaciones y burlas contra los pecados filisteos alemanes, como el nacionalismo y la obsesión de ser incomprendidos y traicionados. Naturalmente, Hesse está demasiado desencantado como para no entender que desde los tiempos de Eichendorff han cambiado también el destino y el itinerario del viandante. El paisaje en el que se aventura el trotamundos moderno ya no es la amistosa libertad del bosque, en el que cabe ser despreocupados y felices, sino que es el mucho más inhóspito paisaje ciudadano, el adoquinado de la inhumana y alienada metrópolis moderna en la que están en vigor leyes anónimas y rígidas que ponen mucho más duramente a prueba la libertad del individuo.

Igual que su admirado Knut Hamsun, cuyos vagabundos sin ley yerran por los bosques de la Nordland pero también entre las más amargas piedras de Cristiania, también Hesse hace caminar a sus nómadas por los bosques, como a Siddharta, o entre los campos, como a Goldmundo o Knulp, pero asimismo por la ciudad y el mundo burgués, como a Klein y Harry Haller. En ambos casos el nómada tiene que volver a espabilar la vida de los sedentarios, pero mientras que en el mundo arcaico preburgués conserva intacta su indómita y gozosa libertad, en la tortuosa y lacerada sociedad burguesa el viandante se encuentra amenazado en lo más íntimo de sí mismo, está obligado a vivir en él mismo las laceraciones y cadenas contra las que se alza en rebeldía, en una rebeldía que se hace estridente y cuyo heroísmo sólo puede ponerse de manifiesto en la disonancia. De la misma forma que el viandante nietzscheano o hamsuniano es fatalmente reacio y soberbio respecto a la desenfadada y abandonada soltura del zascandil de

Eichendorff, también Klein y Harry Haller dan muestras, no ya de la regia integridad de Goldmundo y Siddharta, sino de una angustiosa escisión y una sañuda cautela defensiva.

En el mundo moderno hasta el viandante, hasta el destructor de valores, se ha convertido en un burgués, por lo menos en parte: es un complemento del mundo burgués, como se dice en *El lobo estepario*, y alberga también en él a un burgués, del que se esfuerza por desprenderse. Hesse entendió la pegajosa potencia de la sociedad, que se insinúa en el ánimo de sus mismos rebeldes, surgiendo y renaciendo en ellos en forma de un malestar que los paraliza o deforma. La burguesía, escribe también Hesse en *El lobo estepario*, prospera merced a la fuerza anómala de sus *outsiders*. El viandante moderno, que se nutre de ese malestar que él siente más que los otros, asume necesariamente rasgos inseguros y malignos y símbolos inquietantes: es el Caín de *Demian*, orgulloso del estigma de inaccesibilidad que lleva marcado en la frente, es el solitario hostil al rebaño o el guerrero germánico cuyo fatalismo exalta la caducidad y el desorden contra la duración de la forma latina, es el nómada que desprecia los valores patrios y el *ethos* de la compasión para celebrar la fraternidad de las armas y la crueldad del *amor fati*, es el aventurero que ama el desafío por el desafío mismo o el hijo pródigo que quiere ir siempre hacia adelante y no detenerse nunca, con una ansiosa incertidumbre que nada tiene que ver con la resuelta valentía de Ulises, dispuesto a aceptar los desafíos pero sobre todo atento para evitarlos —en cuanto no necesitaba demostrarse a sí mismo ni a los demás su coraje— y errabundo por deseo de volver a casa, aunque estuviera siempre listo para gozar de las paradas imprevistas.

Demian es también un retrato de esta inquietud, con su sutil y ambigua representación del *pathos* del crepúsculo europeo, que arrastra a todos e incluso a los dos protagonistas a la exaltación de la guerra y a la fiebre de una destrucción sacrificial. En *Demian* y en *El último verano de Klingsor* parece como si Hesse se identificara hasta el fondo con la ebriedad de muerte de la vieja Europa, con la voz de la gran Madre aniquiladora que llama a la destrucción. También en *Narciso y Goldmundo* la Madre primigenia esboza sobre el abismo de la vida y la putrefacción una sonrisa

enigmática y cruel. Pero en *Demian*, como para conjurar las posibles consecuencias ético-políticas de ese canto a la muerte, se dice que toda furia homicida hacia otro hombre se dirige, sin saberlo, contra la imagen de algo que está en el corazón del que mata.

Los valores que el viandante destruye y renueva hacen referencia sobre todo, en sus formas más diversas, al sentido del yo, principio cardinal de la civilización burguesa. Igual que en el ejercicio religioso de la inspiración y la expiración, ese camino hacia el yo pasa a través de la liberación del yo. Siddharta se consagra a la despersonalización, logra durante algunos instantes convertirse en garza o chacal, persigue el regreso a un estadio del yo todavía no prisionero de la jerarquizada unidad estoico-burguesa, a un estadio de confiada familiaridad con todas las cosas y de incesante metamorfosis, o sea de participación en el ser viviente al completo. Para llegar a esa meta hay muchos caminos y ninguno, todos son buenos y todos malos, hace falta voluntad de concentración pero también hace falta saber deshacerse de esa voluntad; la meta está aquí y en cualquier otro sitio, tal vez es inalcanzable y tal vez se ha alcanzado ya desde el principio. Siddharta descubre que los hombres-niños, las criaturas inmersas en la superficialidad, saben amar, a diferencia de él mismo, que es incapaz, e intenta hacerle comprender a Govinda que el mundo, tal como es, es perfecto en cada uno de sus instantes, es ya la perfección buscada por los ascetas. Para Harry Haller, el tortuoso intelectual fuera de la ley y mártir de su propia inteligencia exasperada, la sabiduría suprema consiste en aprender a bailar y a amar las cosas frívolas. Hesse parece oscilar entre San Agustín, conforme al cual quien busca ha encontrado ya, y Kafka, para el que quien busca no encuentra y sólo a quien no busca lo encuentra la gracia.

En esta búsqueda paradójica —y basada en la paradoja como toda mística— la poesía de Hesse está forzada a veces a la tautología a la que se ve forzado todo místico, que sólo puede decir que las cosas son como son. La vehemente y monótona revelación de la identidad existente entre el Uno y lo Múltiple imprime a veces a la página de Hesse el carácter de una vibrante pero tautológica duplicación o reproducción de las cosas, que podría prolongarse hasta el infinito en un infinito inventario del mundo. Si

en este inventario todo es equivalente a todo y todo participa igualmente de la divinidad de la vida, se desmorona también el sentido de la epifanía y de su repetición en la página, porque la vida divina está ya siempre y en cualquier parte sin necesidad de ninguna iluminación y todos participan de ella en el mismo grado, hasta el mismo burgués filisteo que parece su negación y que la poesía estaría llamada a despertar, contraviniendo así su conciencia de que no existe diferencia entre quien duerme y quien vela. Hesse comete a menudo el pecado poético de describir explícitamente y enumerar como en una suma esa unidad de la vida que la poesía aprehende de veras cuando la capta indirectamente y por un instante, como en el cielo que el tolstoiano príncipe Andrea herido vislumbra alto y total encima de él; es decir, cuando la capta como un fondo que se puede evocar de refilón hablando de otras cosas, pero que es menester renunciar a decir o a representar pormenorizadamente, si no se quiere violar en el discurso su indefinible plenitud. La totalidad es el resuello que se advierte en la mazurca de Natasha, en *Guerra y paz*, no la teorización o la declaración de la presencia de ese resuello en aquel baile.

Las parábolas de Hesse acerca de la identidad de la vida, vehementes y cautivadoras, se reducen a narrar y repetir siempre la misma historia, como las tres vidas que se suponen escritas por Josef Knecht al final de *El juego de los abalorios*. Pero Hesse sabe realizar el milagro de dar encanto y novedad a cada historia, de hacerla cada vez igual y cada vez nueva como las olas del río o el soplo del viento en el cañaveral. Hesse parece consciente de los peligros inherentes al oxímoron del misticismo filosófico o de la filosofía mística, cuando le hace decir a Narciso que si Goldmundo hubiera llegado a ser un pensador, se habría convertido en un místico, uno de esos pensadores-no pensadores incapaces de desprenderse de las representaciones y llegar al concepto, pero también de desprenderse del concepto para dirigirse a las representaciones porque, como artistas fracasados que son, no saben ni representar ni abstraer. Las más eficaces plasmaciones de la totalidad mudable e idéntica le salen a Hesse cuando renuncia a precisarla y definirla y se limita a aludirla en imágenes que

remiten a otra cosa: las cambiantes formas del fuego o el oscuro centelleo de las sombras que se mecen en el fondo del lago.

Del mayor intérprete del sentido dionisiaco de la vida, es decir de Nietzsche, Hesse extrae la más revolucionaria acepción de la figura del viandante, que informa sobre todo a *El lobo estepario*. Como lector agudo y sin prejuicios que era, Hesse comprendió que el superhombre nietzscheano no aludía a un hombre de excepción, potenciado y elevado por encima de la masa, sino más bien a una figura tendente hacia un nuevo estadio antropológico, a una nueva forma de individuo que planeaba más allá de las tradicionales fronteras del sujeto burgués, más allá de los límites de la construcción estoico-humanista del yo. El *Übermensch* es el viandante heroico que afronta y vive esa fase de tránsito de una medida de hombre a otra. El lobo estepario, destructor de las certidumbres burguesas y arrendatario de las habitaciones amuebladas de los burgueses, se encuentra en ese estadio de paso, en parte ligado todavía a la individualidad tradicional y en parte ya más allá de ella: «el hombre», dice la disertación contenida en *El lobo estepario*, «no es una forma fija y permanente [...] sino que es en cambio un intento, una transición, un puente estrecho y peligroso tendido entre la naturaleza y el espíritu». Harry Haller no es una unidad psicológica jerarquizada en las estructuras convencionales del Ego sino una multiplicidad de núcleos psíquicos, un agregado provisional de pulsiones y energías libidinales liberadas de la represión de la conciencia y desenfrenadas en su carga centrífuga.

Esa fluidificación del sujeto en una pura corriente de deseo y esa redención del mismo en la «ebriedad de la comunión festiva y la unión mística del gozo» —que pueden explicar el éxito extraordinario de *El lobo estepario*, a pesar de sus chabacanas caídas de tono y de su sustancial banalidad, entre los *hippies* americanos— no son sin embargo sólo liberatorias. Una sombra de decepcionado cansancio y de frustrada resignación se extiende sobre el torbellino de metamorfosis y ayuntamientos eróticos del lobo estepario, sobre su dilatación y multiplicación psíquica, que puede parecer también nada más que un truco de ilusionista. Tal vez el gran anciano conservador intuyó el carácter

compulsivo y heterónomo de esa liberación psíquica y pulsional, masificada a su vez en una fungible mercancía de consumo por parte de una sociedad que integra también a sus rebeldes, a sus nuevos viandantes subversivos. En la orgía y despersonalización de *El lobo estepario* y en su frenético consumo por parte de los *hippies* hay una catarsis supraindividual, pero también está la cansada intercambiabilidad de la muchedumbre de Nashville, «comunidad festiva» de personas que son libres y felices — escribió en uno de sus ensayos de geología literaria Guido Morpurgo-Tagliabue— porque son imbéciles, de personas que saben lo que quieren porque ya lo tienen y no tienen necesidad de nada más.

El círculo tautológico de la identidad se cierra, tendiendo hacia una impersonalidad pasiva y heterónoma de la que Hesse fue quizás, sin quererlo, su pensativo profeta. Pero la identidad consoladora y pura de la vida la encontró Hesse en el paisaje antiguo, en las desconchadas pinturas de la vieja capilla votiva que Klingsor halló en el bosque y cuyas figuras agrietadas estaban a punto de volver a convertirse en polvo y tierra. Es la unidad que se revela en todos los momentos de elevación y sosiego en los que la vida parece decirnos adiós —como ante el cambio de las estaciones o el fin de un amor— pero hace destellar en nosotros, en ese adiós, un nuevo rostro de aquello que nos deja o hemos dejado y se abre, en ese desprendimiento y ese reconocimiento, a la «sonrisa de la unidad» de Siddharta.

TAGORE Y LA FLOR SIN FRAGANCIA

«Anda, no esperes más; coge esta florecilla, no se mustie y se deshoje. Quizás no tengas sitio para ella en tu guirnalda; pero hónrala, lastimándola con tu mano, y arráncala, no sea que se acabe el día sin que yo me dé cuenta, y se pase el tiempo de la ofrenda. Aunque su color sea tan pobre, y tan poco su olor, ¡anda, ten esta flor para ti, arráncala ahora que es tiempo!»

Es una poesía de Tagore, el gran poeta indio, extraída de una vieja edición de su mejor libro, *Gitánjali* [Ofrenda lírica], traducido al italiano por Arundel del Re [al español por Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez] y publicado en 1914 en un exiguo volumen por el benemérito editor Carabba di Lanciano, que encontré hace muchos años, siendo muchacho, en un tenderete de Milán.

Gitánjali es una colección de cantos que de los labios del poeta parecen fluir hacia los de los mendigos y vagabundos a la sombra de los caminos, canciones de amor dedicadas a una amada o un amado y al mismo tiempo, o sobre todo, a Dios, presente en todas las cosas, en todos los rostros y todas las apariencias de la vida.

Ésta se convierte así en una fiesta humilde pero embriagadora y serena, el viaje de un viandante que atraviesa, como un humilde y gozoso enamorado, los caminos del mundo, redimiendo cada vez los momentos de debilidad o aridez personal gracias a su capacidad de sumergirse en el soplo del Todo y de encontrarlo en sí mismo.

El viaje se lleva a cabo en penumbra, aunque regocijado por realidades encantadoras y luminosas, disfrutadas a fondo como encuentros de amor;

cuando la lucecilla que ilumina el camino se apague, el viandante habrá llegado a casa de quien lo espera para hospedarlo y entonces se encontrará como a la luz del día.

En todo misticismo panteísta se corre el peligro de cantar demasiado bien, de ver demasiado fácilmente la redención de las penalidades, de no darse cuenta del desgarró, de la tristeza de las vidas inútiles transcurridas en la oscuridad y el vacío, de la abyección y el horror que echan a perder cualquier fiesta y cubren de tinieblas hasta el rostro de Dios.

Tagore y los poetas que como él cantan el significado inagotable de la vida y enseñan a no tener miedo de la muerte no pueden hacer olvidar que el órgano que tocan celebra a menudo las cosas hermosas y grandes; también las humildes, desde luego, pero sin embargo siempre floridas y dignas de entrelazarse en una espléndida corona.

Pero en esta poesía Tagore se dirige también a lo que queda fuera del salmo de gloria, a lo que parece abocado a un destino de inutilidad, a ser una florecilla de nada. Ésta parece hasta excluida de la magnificencia universal, no encuentra sitio en la guirnalda divina, su color y su fragancia están demasiado desvaídos como para cantar la majestuosidad del universo. Tal vez con esa flor no se pueda hacer nada; con ella no se puede trenzar ninguna corona, no sirve para adornar ningún trono ni ningún altar, no se la puede ni siquiera regalar. Pero no por ello se la puede olvidar; hay que honrar su insuficiencia y dedicarle una caricia.

Esta atención a quien no es casi nada y pronto será nada, a quien ha nacido para no ser celebrado ni recordado, es una respuesta al olvido, que devora a quien no puede ser utilizado para ningún fin, y es más grande que el propio coraje sereno con el que el viandante de Tagore, tras una vida difícil pero rica en cualquier caso, acepta la muerte.

LA EDAD, NADA MAS QUE LA EDAD. EN OCASIÓN DE LOS CIEN AÑOS DE JÜNGER

Goethe no apreciaba el radicalismo reformador de Jeremy Bentham, demasiado apartado de su elusiva prudencia conservadora, pero lo admiraba por la veneranda y sin embargo aún vigorosa edad que había sabido alcanzar. Una vejez todavía lúcida e indómita tiene algo de regio e invita a reverenciarla como a una vieja encina; cabe que tenga también algo de brutal, fácilmente inherente a la fuerza, sea ésta del género que sea, y a la admiración de la fuerza. Puede que la capacidad de sobrevivir comporte a menudo una cierta dureza, el arte de continuar adelante sin cuidarse demasiado de quien no consigue aguantar el paso y se derrumba en los márgenes del camino, y de pasar sin turbarse por encima de los muchos cadáveres de los que está constelado el camino de una larga existencia.

Fuerza y dureza no fue precisamente lo que le faltó a Ernst Jünger, hoy centenario. Semejante edad adquiere también un significado simbólico, puesto que resume, estando todavía vivo y con vitalidad, todo un mundo que hubiera desaparecido en caso contrario. Cien velas, en la tarta de un cumpleaños, son realmente muchas, especialmente cuando el homenajeado casi parece capaz de apagarlas todas juntas de un solo soplo; celebrar el centenario de Jünger significa ajustar cuentas no sólo con todo un siglo sino con uno de los más terribles de la historia. La vejez de un escritor puede ser una forma de esa heteronomía literaria que induce, como observa Guido Morpurgo-Tagliabue, a valorar una obra siguiendo criterios extrínsecos a su

valor literario en sí; el último superviviente de una época o una gran generación artística se ve en el trance de desempeñar un papel representativo que no le correspondería si los demás exponentes de su mundo estuviesen todavía con vida. Éste es el caso de la aureola que envuelve a la frágil cabeza de Jünger, que brilla con una luz que no es solamente suya sino que proviene de muchos otros a los que los Dioses, para quienes conforme al dicho antiguo es grato quien muere joven, no les consintieron llegar hasta nosotros.

Jünger combatió en la Primera Guerra Mundial, experiencia de la que surgieron sus escritos más extraordinarios y originales; vivió, ora partícipe ora ambigualmente distanciado, la época demoníaca de los totalitarismos, de los conflictos globales y la transformación tecnológica del mundo. En el primero de sus numerosos libros, *Tempestades de acero* (1920), Jünger celebra la batalla como una «vivencia interior», según reza el título del volumen siguiente, publicado en 1922. Como muchos otros intelectuales europeos, y con su misma falta de fantasía, Jünger exaltó la guerra como regeneración primordial de la sociedad y del individuo, liberados de todo lo que él llamó despectivamente «burgués», es decir, de la red de mediaciones que sofoca la vida y su energía primigenia.

De la Primera Guerra Mundial no salió desde luego ese esperado «hombre nuevo», sino una triste figura de gregario, listo para obedecer a los nuevos tiranos, al fascismo, al nazismo y al estalinismo. La guerra la comprendieron y la vivieron mucho más a fondo quienes la odiaron y supieron afrontarla como un horror necesario para defenderse de una amenaza o de la esclavitud, sin confundir el baño de sangre con el agua lustral de un rito sacrificial. Quien tiene necesidad de la guerra para sentir la poesía de la vida no es más que un banal filisteo, incapaz de percatarse de los rostros, de los colores o las estaciones de su alrededor. Pero lo que le salva a Jünger del estereotipado culto bélico es la cristalina precisión estilística con la que refleja el caos de la batalla, el coraje y la violencia, los gestos de quien encaja u ocasiona la muerte, que su pluma fija en la eternidad de su instante absoluto.

Esa frialdad de entomólogo iguala a los hombres y a los insectos observados por Jünger —que sentía verdadera pasión por el estudio de las mariposas— en sus *Cazas sutiles* (1967) y en ella radica la facultad más destacada del escritor, la inexorable exactitud sin la que no puede existir la poesía. Esa frialdad le permite, además, captar con sobriedad la borrachera orgiástica de la guerra y la impersonalidad de la acción que caracteriza a la transformación antropológica del siglo. La ascética experiencia del dolor, al que Jünger le dedica un notable ensayo en 1934, se convertirá demasiadas veces en una complacida ostentación de impasibilidad, de sangre fría, en exhibida identificación con la demonicidad de su propio destino, con toda la vulgaridad implícita en cualquier exhibición de refinamiento aristocrático o de sibilina sublimidad —gestos que se hacen la ilusión de rechazar la civilización de masas, mientras que están en realidad condicionados por ella, convirtiéndose incluso en poses solitarias, rebuscadas y remedadas por el consumo de masas. Jünger afirmó, en su diario de 1942, que «el estilo se basa en la justicia»; dijo también, en el 43: «El buen estilista. Quería escribir “ha actuado justamente”, pero como esta frase no le venía bien, escribió “injustamente”».

Jünger intuyó la identidad de estilo y justicia, sin la que no hay más que enredo sentimental o vacío artificio, pero desde luego no estuvo siempre a la altura de una exigencia formulada con tan meridiana claridad. Ese estilo habría debido ser según él también y sobre todo estilo de vida, la actitud de un individuo superior capaz de fundirse con la orgánica totalidad social sin dejar de ser interiormente un gran anarquista, libre de las ideologías que mantienen unida a esa misma totalidad social. Fascinado por la aventura individual, Jünger predicó su crepúsculo, decretado por la potencia despersonalizadora de la técnica, que él denuncia y ensalza al mismo tiempo como una nueva fuerza mítica y dionisiaca capaz de superar el individualismo burgués tan grato al liberalismo y a la democracia. En dos obras bastante notables —*La movilización total* (1930) y *El trabajador* (1932)— que reflejan una sociedad totalitaria, drásticamente jerarquizada y sin clases, en la que el individuo se integra de lleno, Jünger captó algunos

de los elementos esenciales de los procesos colectivos contemporáneos, poniendo de relieve su dimensión demoníaca destinada a hacer época.

Quizás con el advenimiento del fascismo concluya la etapa creativa de Jünger. Se aparta del régimen hitleriano, repelido por su barbarie pero sobre todo por su demagogia plebeya, oponiéndole todo el rigor de su *ethos* militar y aristocrático. Su novela *Sobre los acantilados de mármol* (1939) es una alusiva denuncia del Leviatán nazi, pero genérica y desenfocada en el tono fantástico de su representación. No es desde luego la valentía lo que le falta a Jünger para expresar una condena más concreta, valentía que, por otra parte, nadie tiene el derecho de pretender de otro en una situación tan terrible; son su cultura y su visión del mundo, basadas en un ideal jerárquico y en el culto de la potencia, por muy envuelta que esté en un halo de espiritualidad, las que hacen que su posición sea estéril, a pesar de la dignidad que conservó incluso en el ojo del huracán.

Jünger se considera un «sismógrafo de la nada», experto en el nihilismo que irrumpió en Occidente y en sus valores, pero Heidegger, en un amistoso debate de la posguerra, pudo objetarle que su metafísica de la técnica y la potencia, y el lenguaje literario con que la refleja, no le podían ajustar las cuentas a fondo al nihilismo. Jünger fue un prosista impecable y raro en la tersa elegancia de libros como *Acercamientos*, dedicado a la experiencia de la droga, y diluyó —en novelas alegóricas y futuristas como *Heliópolis* (1949)— su fuerza expresiva en un esmalte heráldico que transforma la realidad en unos seductores pero precarios estudios cinematográficos. El Jünger «malo» de los primeros libros que ensalzan la guerra y la prueba de fuego es un escritor mucho más vigoroso que el «bueno» y pensativo de los años posteriores, a pesar de la intensidad y la lucidez de muchas páginas de sus diarios. Otros escritores mucho más culpables y comprometidos que él con el mal y la tiranía, como Hamsun o Céline con su desgraciada y autolesiva adhesión al nazismo, son mucho más grandes que él por la radicalidad con la que se sumergieron, como Mesías pecadores, en el fango y el cáncer de la época, dando de éstos un hiriente testimonio; el cinismo de Benn, que reduce la vida y la historia a su esencia desnuda y desolada, tiene

un helador, altísimo y estremecedor embrujo estilístico respecto al cual el estilo de Jünger no parece sino una noble pátina.

Jünger no debiera dar ocasión para repetir el rancio juego de condenas y rehabilitaciones, por parte de una izquierda y una derecha que intentan desbancarse ideológicamente. Es un escritor significativo, que hay que leer y respetar, pero desde luego no es uno de los grandes y ni siquiera su envidiable longevidad puede darle la verdadera grandeza que le falta a su aliento poético. La edad, decía otro anciano, Knut Hamsun, no trae aparejada necesariamente la sabiduría u otros valores; a menudo no trae nada más que la edad.

KITSCH Y PASIÓN. HANNAH ARENDT Y MARTIN HEIDEGGER

«Tú serás quien eres. Y lo mismo seré yo», le escribía Heinrich Blücher a Hannah Arendt poco antes de casarse con ella, para decirle que su vida en común no sería nunca un obstáculo para la libre maduración de su persona. Valiente luchador en las filas espartaquistas y hombre de gran generosidad, Blücher, segundo marido de Hannah Arendt, fue para ella un compañero leal, pero no fue esta relación mantenida bajo el signo del respeto y la paridad personales la que determinó la vida de Hannah, quizás porque, como escribe Dostoievski, para nosotros cuentan sólo las personas que amamos, mientras que las que nos aman es como si no existieran.

Blücher la amaba, pero ella tenía la desgracia de amar a Heidegger y probablemente no fue el genuino y libre amor que demostraba esa carta de Blücher de septiembre de 1936 lo que le conmovió, sino la primera carta que le escribió Heidegger el 10 de febrero de 1925 —una carta untuosa y falsamente profunda en la que el gran profesor de la Universidad de Friburgo, uno de los maestros de la filosofía del siglo, empezaba a seducir a la alumna de diecinueve años elogiando su inteligencia y su alma, ofreciéndose como un guía paterno para ayudarla a permanecer fiel a sí misma, asegurando comprender las inefables inquietudes de su juventud y pidiéndole que comprendiera la tremenda soledad de su vida ascéticamente sacrificada al estudio y a la conciencia.

Con esa carta —que es un modelo de cómo se pueden simular incluso con uno mismo sentimientos aparentemente atormentados y utilísimos para tiranizar a los demás, poniéndolos al servicio de la pretendida hipersensibilidad de uno— da comienzo una penosa historia de amor, que ha sido rigurosamente reconstruida por Elzbieta Ettinger. Tras una primera fase pasional, después transformada en una tierna amistad, la historia se prolongó a lo largo de toda la vida de ambos, con grandes vacíos e interrupciones ligadas a trágicos acontecimientos históricos como la llegada del nazismo, el exilio de la judía Hannah, la Segunda Guerra Mundial, la Alemania dividida y abochornada obligada a ajustar cuentas con su pasado y con los horrores del exterminio.

Martin Heidegger y Hannah Arendt fueron y continúan siendo dos protagonistas del «terrible siglo Veinte», dos personalidades cuya grandeza y cuyo significado no pueden ser menoscabados por una relación sentimental en la que la única grandeza fue la valentía de Hannah Arendt y sobre todo la fidelidad de su afecto, que no logró borrar ni el tiempo ni los espantosos lutos y delitos acaecidos en ese tiempo. Es sobre Heidegger —por supuesto el más grande de los dos, una figura central en la historia de la civilización— sobre quien este avatar arroja una luz ora torva ora mezquina, entrelazándose a su compromiso con el nazismo.

Fue Heidegger quien transformó esta relación en un episodio que va más allá de la esfera afectiva privada y afecta a su objetiva responsabilidad política y moral —y de la cultura que representa— puesto que él mismo mezcló el nivel personal con el público, instrumentalizando cínicamente, muchos años después, su historia de amor con Hannah para ocultar las huellas más sórdidas de su pasado nazi y promover su rehabilitación o incluso su ensalzamiento como víctima más que cómplice del Tercer Reich. La historia de la genial judía alemana que se enamora del genial profesor y obtuso antisemita alemán es, entre otras cosas, un símbolo incluso demasiado socorrido del trágico encuentro de la cultura alemana con la judeoalemana, que fue el alma de Alemania, antes de ser asesinada.

El comienzo del asunto no es demasiado original. Hannah se siente fascinada por el filósofo y por la extraordinaria filosofía alemana que éste

encarna y que ha profundizado y vivido tal vez como ninguna otra el giro epocal de la historia contemporánea, la radical transformación del mundo, el exilio y la búsqueda de la verdadera vida, de la autenticidad existencial. Sin esta filosofía, lo mismo que sin la cultura judía y su tragedia, no habrían nacido más tarde los grandes libros de Hannah Arendt, desde el que versa sobre el totalitarismo al que trata la banalidad del mal.

La estudiante se enamora, con arrebatos y plena disponibilidad, del profesor, al cual le agrada pero no se enamora, ni siquiera cuando vive una experiencia erótica que hace que se le tambaleen sus metódicas costumbres —que él por lo demás protege escrupulosamente, fijando la hora y el minuto de las citas y prohibiéndole a la muchacha que le escriba. Ella acepta todas las reglas y cautelas impuestas por el maestro, pero no es una frágil Margarita seducida por Fausto, sino una persona libre y decidida, que sabe lo que quiere.

Amar significa amar al otro, respetarlo, querer su bien y querer, aun cuando ello pueda ser doloroso, que sea él mismo. Hannah Arendt sabe amar, no pretende nunca manipular a Heidegger e intenta no darse cuenta de que él la manipula. Heidegger, encantado de que lo gobierne férreamente Elfride, la inflexible y eficiente mujer teutónica y nazi, conoce solamente el amor a sí mismo; necesita ser el ídolo de la joven y necesita de ella como de un «estimulante» —por citar sus palabras— que le haga sentir la intensidad de la vida. Alterna con ella ternuras, órdenes, melancolías, halagos, tomas de distancia, sentimentalismo, algún que otro poemita kitsch como sólo la cultura alemana, en sus peores aspectos, que constituyen una involuntaria autoparodia, es capaz de generar.

Esa cultura es grande por su horizonte filosófico-poético-religioso, que le permite descender al fondo de la vida y la historia, abrirse a ese sentido de lo divino y del absoluto del que nace una excelsa poesía, por ejemplo la ardiente lírica de Hölderlin. Pero basta salirse un poco de ese absoluto, aunque sólo sea en una cuestión de matiz, para caer en un *pathos* redundante y chabacano, en el mal gusto del énfasis y de la unción pseudorreligiosa, que es a la religión como lo falso a la verdad. De esa cultura alemana ha nacido no sólo una extraordinaria espiritualidad, sino

también su caricatura, la pretensión de una asiduidad con lo divino tan regular como la de quien toma todos los días el té en su compañía, y la pretensión también del monopolio de lo sagrado, degradándolo al nivel de la pacotilla —incluso el pastor del Ser, al que Heidegger aspiraba, puede descender a la categoría de su administrador delegado, de la misma forma que la absorta interioridad que resuena en los *Lieder* acaba distorsionada en una retórica pseudolírica.

Sobre la historia de amor entre Hannah Arendt y Heidegger pesa, por causa de éste, ese sensiblero infinito al por mayor que parece sublime y que sirve —como habría dicho Broch, a quien también amó Hannah Arendt más tarde— para falsificar la realidad y el auténtico sentido del infinito. Al leer esta historia de amor tan —demasiado— alemana, se advierte la falta de esa sobria laicidad que requiere el verdadero sentimiento, capaz de mirar cara a cara a la vida en su maraña de seducción y fealdad, de verdad y engaño.

Se siente la falta de esa vehemente y desencantada lucidez con la que los grandes escritores franceses —de Madame Lafayette a Laclos y de Flaubert a Proust— escrutaron los infiernos de la pasión, el enredo de perdición amorosa y rapaz crueldad, sin dorar la píldora y sin fingir una imposible inocencia del corazón.

Como recuerda Ernestina Pellegrini en su estupendo libro sobre la representación de la muerte en la literatura del siglo XIX, *Necropoli immaginarie* [Necrópolis imaginarias], Flaubert salda sus cuentas con las que él mismo denomina «las letrinas del corazón» y es justamente esta capacidad de enfrentarse también con la miseria de Eros lo que le permite captar sin retórica todo su encanto, el abandono y el temblor.

La relación sentimental, interrumpida por voluntad de Heidegger en 1928, se recorta sobre el fondo de la Alemania de aquellos años, con su prodigioso florecimiento intelectual y su creciente crisis política. La vida de los dos amantes se entrelaza a la de figuras como Husserl o Jaspers, que también se sintió fascinado por Heidegger a pesar de los agravios sufridos.

He llegado a conocer, decenios más tarde, ese extraordinario ambiente académico de Friburgo, en el que todavía se podía ver a alguno de esos grandes personajes, y a conocer personalmente a algunos de los que

aparecen en las páginas del libro de Ettinger: Hans Jonas, el joven estudiante que le facilita a Heidegger la dirección de Hannah y al que conocí ya cuando era un maestro venerable; Benno von Wiese, ligue juvenil de Hannah (que le dio a Heidegger, cuando lo supo, el alivio típico del egoísmo masculino en tales circunstancias) convertido más tarde en un papa del germanismo. Lo recuerdo en Turín, gordo y presumido, durante una conferencia a la que tuvimos que llevar también a nuestros familiares que no entendían una palabra de alemán para que no se indignara por la escasa asistencia de público. Aquel universo cultural era grande pero endogámico y, como todas las endogamias —sectas religiosas, clanes artísticos, grupos políticos, salones literarios, clubs exclusivos o camarillas académicas— era posesivo y paralizante para quien formaba parte de él, inducía a sus componentes a estar esclavizados por sus jerarquías y a adorar como ídolos a sus autoridades. Para ser libres, para no dejarse seducir por los maestros deseosos de someter almas a su poder y troquelar seguidores, es necesario ser intelectualmente polígamos y politeístas; si Hannah hubiese cultivado otros intereses y frecuentado otros mundos y otras amistades, habría sido más libre y más feliz.

La relación entre ambos se vuelve endiablada muchos años más tarde, cuando reanudan sus relaciones tras la guerra, el exilio, Auschwitz. Hannah vive en los Estados Unidos, se ha convertido en una gran ensayista, testigo e intérprete de los infiernos del siglo. Heidegger ha sido apartado de la enseñanza —a la que luego será reintegrado gracias también a ella— por su compromiso con el nazismo. No ha cometido ningún delito, pero sí numerosas pequeñas y vergonzosas infamias respecto a maestros (como Husserl), colegas y estudiantes judíos e incluso católicos. Otros grandes del siglo comprometidos con el nazismo, como Céline y Hamsun, asumieron comportamientos mucho más graves —y menos cautos— pero pecharon con sus responsabilidades, mientras que Heidegger quiso hacerse pasar casi por víctima del nazismo, faltando penosamente a la honestidad y a la dignidad.

En este sentido su conducta durante el nazismo no es sólo un comportamiento privado, moralmente censurable pero irrelevante en el

plano cultural, sino que está ligada al papel global ejercido por él y por su pensamiento, en tantos aspectos especulativamente tan elevado. Incluso en el filósofo hay a veces un elemento de mezquindad que se aviene mal con un pastor del Ser o un lugarteniente de la Nada, por citar dos definiciones suyas, y se aviene mejor con el profesor que, embutido en el traje folclórico campesino de la Selva Negra que le gustaba vestir, se parece, en algunas fotografías, a uno de los siete enanitos.

Hannah, que le fue siempre fiel en el fondo de su corazón, le ayuda a ser rehabilitado, no quiere ver sus gestos más malévolos y ruines, quiere creer en las mentiras en las que —con perfidia y sentimentalismo, escribe Elzbieta Ettinger— se envuelve y la envuelve. Para ella, Heidegger es todavía el hombre que ama, con un desinterés que la lleva a ayudar también a su familia; para él, Hannah es un instrumento excelente —habida cuenta de su prestigio internacional y su pasado de judía perseguida— para ser rehabilitado y volver a las filas del honor y la autoridad.

Hannah se empeña en creer en sus falsificaciones. Sólo en dos ocasiones admite para su fuero interno que él «miente siempre» y que es «un potencial asesino». La claridad le dura poco y enseguida vuelve a caer en el sometimiento, a él y a su imagen conservada durante tantos años en el corazón, y se hace casi cómplice —una amante tan intrépida de la verdad como era ella— de sus falsificaciones, que no mistifican sólo una existencia privada, sino una página de la historia del mundo. Heidegger le está agradecido, incluso con ternura, pero cuando ya no la necesita la mantiene a distancia y no permite que le distraiga de sus estudios, según el estereotipo del hombre de genio al que le gusta la vitalidad que le da una mujer, pero luego le dice que se haga a un lado y le deje trabajar.

En un memorable libro suyo sobre el proceso a Eichmann, Hannah Arendt descubrió la banalidad del mal, que, con su halo infernal, es también estúpido y kirsch. No tuvo el valor, ella, humana e intelectualmente tan atrevida, de descubrir que también un amor puede ser al mismo tiempo estremecedor y banal, que nos podemos enamorar también de una persona llena de bajezas. ¿Dónde podemos encontrar una respuesta a estas contradicciones? «En el corazón, dicen», responde un personaje de *Vento*

sottile de Stefano Jacomuzzi, «pero allí reina una gran confusión y no hay que fiarse.»

1996

MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE. LA OBRA DE HERMANN BROCH

En una escena de *La noche* de Antonioni se veía, en la mano de un personaje, un ejemplar de la traducción publicada por Einaudi de *Los sonámbulos* de Hermann Broch. Pero las obras maestras de Broch, con ser celebradas, no son todavía conocidas como merecerían serlo; el escritor, nacido en Viena en el año 1886 y muerto en los Estados Unidos en 1951, permaneció tal vez más apartado que los otros autores austriacos, grandes y menos grandes, que en los últimos decenios han disfrutado de una fama creciente, más que debida en el caso de algunos —entre los cuales, por ejemplo, Musil y Canetti— y con frecuencia extendida sin ton ni son a personalidades mediocres, cuyo único mérito consistía en proceder de la Mitteleuropa habsbúrgica.

Los escritores austriacos más fácilmente asimilados pertenecen a dos categorías: los nostálgicos del mundo de ayer, transfigurado como imagen del orden y la seguridad, y los arúspices de la crisis, para los que la vieja Austria es la Babel del desorden y de la bancarrota de los valores, el laboratorio del nihilismo, el modelo de toda la civilización contemporánea basada en la nada.

Broch intimida a los nostálgicos, porque desmitificó a la alegre Viena de finales de siglo mostrándola como un apocalíptico vacío de valores enmascarado por un kirsch de opereta, e infunde sospechas a los posmodernos admiradores del vacío, que se dejan seducir a gusto por ese

vacío, porque Broch lo somete a una crítica implacable, racional y al mismo tiempo religiosa —de una religiosidad no confesional, caracterizada por una original simbiosis de judaísmo y catolicismo, que encontramos también, aunque en modo distinto, en Joseph Roth.

En ambos casos se trata de una visión que, precisamente porque está permeada por el sentido de lo sagrado, se revela particularmente apta para comprender el caos contemporáneo, sus verdades y sus ídolos. Broch propone valores fuertes, aunque clandestinos en el delirio de su época que es todavía la nuestra; si el amplio consumo de literatura austríaca se ha visto a menudo influenciado por la infatuación por lo excéntrico, lo irracional o lo sofisticado, Broch —con la claridad de su ética, de su formación científica y su concepción religiosa opuestas en igual medida a cualquier chabacana coquetería con lo oculto— es mal bocado para ese gusto, que él mismo repudia tachándolo de kitsch y al que le contrapone el sentido de la totalidad de la vida, impregnada de un significado que le confiere unidad.

Esta unidad de la vida —y del extraordinario estilo poético-filosófico que la refleja y al mismo tiempo la funda, como ha escrito Broch en memorables y excelentes ensayos— se ha roto hecha añicos, y él pone al descubierto tanto esa disgregación como la estéril complacencia respecto a ella o los falsos intentos de esconderla, restaurando ideales resquebrajados o sustituyendo los auténticos valores perdidos por edificantes sucedáneos ideológicos o sentimentales.

Broch es un genial desenmascarador del sonambulismo, o sea de ese autoembotamiento con el que los hombres se esconden a sí mismos su propio vacío, con una horrible buena fe que es la mayor falsificación y que inducía a la abuela de Biagio Marin, tal como cuenta el poeta, a decirle: «Acuérdate de que quien peca por ignorancia, por ignorancia se condena». Marin, con toda justicia, consideraba esas palabras como una de las grandes enseñanzas morales de su vida. Si a veces —en determinadas circunstancias en las que, a pesar de todo esfuerzo, no es de veras posible darse cuenta de la situación y de los valores que están realmente en juego— la así llamada buena fe puede ser un atenuante, más a menudo es en cambio un agravante, puesto que es el resultado de una prolongada labor de corrupción de la

propia conciencia, aturdida, embriagada o empañada por la costumbre de la mentira y el mal, hasta el extremo de llegar a ser incapaz de distinguir el bien del mal, a convencerse de estar en lo cierto incluso cuando se mancha de culpas porque se niega a mirar cara a cara a la realidad, a la dificultad y la responsabilidad en la elección, a la necesidad de juzgar y de ser juzgada. Si se comete una violencia o una injusticia a sabiendas de que se hace daño, existe al menos la posibilidad de enmendarse y de reparar los agravios; posibilidad que no cabe cuando se es tan obtuso como para no darse cuenta de lo que se hace o tan arrogante y ciego como para considerarlo justo. Casi todos los peores culpables actúan con una horrorosa buena fe y cometen sus delitos con ignorancia; los racistas que linchan a un pobre desgraciado extranjero están convencidos de que, de una u otra forma, éste se merece su violencia y de que está bien extirparlo de la sociedad. Si hay un Día del Juicio, esa ignorancia, esa especie de obscena inocencia, probablemente se les achacará en su contra, como creía la abuela de Marin.

Dicha ignorancia no sólo hace referencia a la dimensión moral, sino que afecta a la relación con toda la realidad, la existencia y la historia, y a la incapacidad de mirarlas cara a cara sin rémoras, de aguantar su desnuda y abrasadora tensión. Cuanto más lacerante se vuelve esa tensión, tanto más se defienden de ella —lográndolo— los hombres que tienen miedo a no poder soportarla, y se defienden intentando ofuscar su percepción, vivir como sonámbulos, palabra que da título a la gran trilogía narrativa del Broch (1929-1932).

El mundo, para Broch, se parece a ese palco vacío reservado en todos los teatros de todas las ciudades del imperio habsbúrgico para la eventual visita del soberano, que como es obvio no aparece nunca o casi nunca por allí, de modo que el centro ideal de esa civilización es algo que falta, que no está, y que se afanan en cubrir con una gran profusión de ornamentos eclécticos, como los edificios falso-renacentistas o falso-góticos del Ring vienes. Tanto en los ensayos como en las novelas, Broch pone genialmente de relieve el agotamiento, la irrealdad —y por ende también la angustia, la impotencia vital y afectiva— de un mundo sin valores; mezclando elementos regresivos (como la idealización de la Edad Media) y una

sensibilidad extraordinariamente capaz de sumergirse en el delirio de la época —especialmente en el espantoso delirio de los años de entre guerras—, Broch muestra la irracionalidad de una civilización que se cree racional porque cada uno de los compartimentos separados en los que ésta se ha desgajado funciona cuidadosamente, pero sólo por lo que a él se refiere, de manera que el conjunto —esto es, la vida, la realidad, la persona propiamente dicha— es un caos.

Broch es un gran artista cuando representa —por ejemplo en *Los sonámbulos* o en *Los inocentes*— la alienación del individuo que, una vez ha perdido un sistema de valores, lo reemplaza con ficticios y míseros simulacros, con los ídolos psicológicos, ideológicos o sentimentales que fabrica la opinión corriente; este individuo es el sonámbulo, que no quiere darse cuenta de que duerme o vaga en la irrealidad, dando riendas así a su propia nada y a su propia oscura angustia.

En las páginas de Broch esta grandiosa temática epocal descende a la concreta realidad de la existencia, del cuerpo, de los sentimientos, del sexo. De formación matemática —y, también en esto, hijo de esa cultura austríaca que era grande sobre todo por su simbiosis de poesía y ciencia—, Broch desenmascaró la demonicidad del siglo, el mal totalitario —que padeció en sus propias carnes de judío exiliado en América durante el nazismo— y ese otro mal igualmente siniestro que es la impalpable, deliberadamente inconsciente connivencia con él, practicada hasta en los gestos cotidianos.

Nostálgico del orden, Broch sabía que la verdad de su tiempo era el desorden y que la tarea moral del poeta —como dijo Canetti en el discurso pronunciado en ocasión de su quincuagésimo aniversario— era la de ser el perro de su tiempo, no encerrarse en su propia pureza sino ir a olfatear por todos los rincones y por sórdidos que éstos fueran la verdad, tal vez repelente, de su época, aliviando así el dolor y sacando de su guarida al mal escondido entre las basuras.

Para Broch, la novela experimental de vanguardia —Joyce, Kafka— puede ser para la edad contemporánea lo que Homero y su gran estilo fueron para el mundo clásico. La novela se convierte según el escritor en un instrumento cognoscitivo para captar el espíritu de su época, narrando los

avatares, los sentimientos y pensamientos de los hombres en los que se encarna. Para reflejar según la verdad una época —la contemporánea— que se ha disgregado en una atomización centrífuga y heterogénea y ha perdido toda unidad de valor y de estilo, la novela debe hacerse polifónica y polihistórica, asumir en su estructura la inconexa multiplicidad de estilos de la época y su falta de unidad y de centro. La novela debe ser al mismo tiempo narración épica, himno y lírica, reflexión ensayística, teoría filosófica que descende y se vive en la existencia de los personajes, en una experimentación de las formas épicas que hace de Broch uno de los más audaces innovadores de la novela.

En una obra maestra como *La muerte de Virgilio*, Broch se lanza hasta las más extremas fronteras de la novela. «Poeta a mi pesar», como decía de sí mismo, Broch consideraba que el arte estaba llamado a expresar lo que la filosofía ya no era capaz de decir, o sea el valor o al menos la exigencia del valor; para realizar esta tarea el arte tenía que proclamar su propia insuficiencia, considerarse un criado —sin embargo insustituible— de algo más grande, a lo que él —pero sólo él— podía únicamente aludir. La poesía es para Broch el gesto que, en las fronteras de lo inexpresable, muestra lo que está más allá de esa frontera —«más allá del lenguaje», como dice la última frase de *La muerte de Virgilio*. Más allá de esa frontera está el absoluto y la poesía no puede alcanzarlo, pero puede conducir a los hombres hasta ese umbral, señalándoles que lo que cuenta de veras está más allá del umbral, pero recordando que la razón y la moral prohíben definir presuntuosamente lo indecible, como hacen en cambio los falsos profetas.

El poeta se parece a Moisés, que no puede entrar en la Tierra prometida, pero sabe indicar el camino que, a través del desierto, lleva en esa dirección. «La impotencia de la escritura para derrotar al mal en el mundo», como dice Cusatelli a propósito de Canetti, la siente intensamente también Broch, pero en esa conciencia estriba el significado —incluso moral— de la escritura propiamente dicha.

La muerte de Virgilio, publicada en 1947 tras años de trabajo, expresa también con escalofriante poesía una dolorosa condena del arte. La novela es un monólogo interior de quinientas páginas que abarca las últimas horas

de Virgilio, el irse apagando de su conciencia que, antes de diluirse en el Todo, revive toda su vida y funde al final simultáneamente todos los planos de la realidad —personal, histórica, cósmica— hundiéndose en su océano sin límites. Nacido de esa literatura austríaca tan sensible a la fluctuante relación entre la vida y la palabra, el libro constituye un esfuerzo extremo del lenguaje para expresar su propia extinción en el silencio, el último gesto de la forma al borde de lo informe. Igual que la palabra, el propio individuo se disuelve en lo infinito de la muerte, borrando, antes de desvanecerse, todos los falsos signos. Broch —subraya Ladislao Mittner— sabe afrontar a fondo, a todos los niveles, el absoluto de la muerte.

A Broch le fascinan las épocas de transición, las épocas suspendidas entre el final de un sistema de valores (el «ya no») y la espera de uno nuevo (el «todavía no»), anticipado en la tensión utópica y mesiánica de la esperanza (el «sin embargo ya»). En dichas épocas —como en la contemporánea y, su espejo simbólico, la época de Augusto entre el paganismo moribundo y el advenimiento del cristianismo— la poesía indica una meta que ella misma no puede alcanzar y un vacío que no puede colmar. Virgilio se convierte en el prototipo del poeta moderno, que pone en duda su razón de ser y sólo de esa duda saca su autenticidad y justificación. En esas épocas de crisis, como la vivida por Virgilio o por Broch, la poesía revela sobre todo la necesidad de ir hasta el fondo de la crisis, de recorrer el camino en el desierto o en el vacío hasta dar apocalípticamente cumplimiento a la destrucción del mal y con él a la del viejo mundo, que debe perecer para que, mesiánicamente, pueda tener lugar la salvación y el nacimiento del nuevo.

La muerte de Virgilio evoca con extraordinaria potencia la trama esencial de la vida, el amor, la angustia, la culpa, la felicidad, el sueño y la muerte. Broch consiguió escribir una obra muy atrevida y sin embargo comprensible, impregnada de problemática filosófica y tensión cognoscitiva y sin embargo disuelta en un canto lírico; logró crear un lenguaje que, con ser rico en conceptos y construcciones abstractas y a veces incluso pesadas, se resuelve en música y da la impresión de volver a los manantiales originales de cada expresión.

La poesía, que para Broch es «impaciencia de conocer», es refutación del poder. Virgilio es poeta porque quiere destinar la *Eneida* al fuego, para impedir que el sin embargo grande y sabio Augusto la usara para gloria del Imperio. El poeta moderno no puede celebrar, sino que debe negar cualquier Ciudad terrena; si el poeta homérico de los orígenes podía cantar a los ejércitos, a las jerarquías o los héroes, alabar a Augusto sería una mentira, igual que elogiar a un líder político del siglo XX. Si Virgilio renuncia al final a quemar la *Eneida*, es porque, como observa Renato Saviane, lo hace en nombre de un sacrificio todavía más elevado: comprende que debe asumir la responsabilidad de sus acciones y que, después de haber cantado al Imperio en su poema, no puede borrar ese sin embargo respetable compromiso con el poder y presentarse inocente y puro ante la muerte, sino que tiene que cargar, incluso en el último momento, con el fardo de esa culpa.

En una estupenda página de la novela, el poema virgiliano se despoja de nombres, se libera de toda gloriosa nomenclatura y de toda palabra con ínfulas de capturar lo inefable y vuelve a ser murmullo indistinto, resuello del mundo, fluir de la vida y desembocadura en la muerte, en el silencio del que nace y en el que vuelve a hundirse todo lenguaje. Con ser un escritor desigual, no exento de *pathos* redundante y de ideología retrógrada, Broch es una voz que nos ayuda a comprender nuestro presente y que, como escribe Luigi Forte, recorre «el camino de la angustia de un siglo» expresando la «gran nostalgia de una patria que nos es dado presagiar en el dolor, en la heladora soledad de toda criatura». Como toda gran obra poética, el libro de Broch hace ver lo mezquina que es una literatura incapaz de proyectarse más allá de sí misma.

VENCEDORES Y VENCIDOS

La novela, que en una de las muchas redacciones realizadas a lo largo de más de treinta años debía tener mil ochocientas páginas y que en su actual edición fragmentaria cuenta seiscientas, se llamaba, desde el primer momento, *Vencedores y vencidos*. Su quijotesco y pródigo autor, Herbert Eisenreich, no consiguió llevar a cabo su gigantesco proyecto ni tampoco mantener un título por el que sentía un especial aprecio desde hacía tantos años, puesto que, en el último momento, resultó legalmente inutilizable dado que le pertenecía ya a otro libro que, aunque fuera de otro género distinto, había sido publicado mientras tanto. Hasta el final y hasta los detalles más marginales, Eisenreich, huraño y paradójico escritor austriaco, fue el puntilloso estratega de sus propios naufragios y de sus propias derrotas. Estuvo corrigiendo, retocando, dando todavía un último acabado a su novela hasta el final, en las pruebas ya compaginadas, y su libro apareció con el título de *Die abgelegte Zeit* [El tiempo apartado] y con el subtítulo de «Un fragmento»; lo limaba y modificaba mientras combatía contra el cáncer que le estaba destruyendo, mellándole progresivamente la memoria.

Acaso nadie haya experimentado de forma tan trágicamente directa, tan en sus propias carnes, la verdad de aquel dicho de Flaubert según el cual una obra nunca se acaba, sino que, simplemente, en un determinado momento se desiste y se deja ya. Poco después de la publicación de la novela, Eisenreich falleció: en su empedernida y altiva lucha por dar por terminado su libro, se iba pareciendo cada vez más a uno de los personajes

de su endeble novela, Josef Wurz, que en la ficción narrativa era también el autor del propio libro.

Escritor de éxito en los años cincuenta y sesenta, traducido a las más diversas lenguas y galardonado con los premios más prestigiosos, Eisenreich fue testigo del renacimiento austriaco de la segunda posguerra, de esa Austria que —después de la tragedia de su anexión por parte de la Alemania nazi y del conflicto mundial, en el que él también, de muy joven, fue llamado a filas y herido— volvía a empezar a vivir y a construir su existencia, su identidad, su independencia y un papel político de mediación y neutralidad entre los dos bloques. Cuando Eisenreich, que nació en 1925, publica sus primeros libros, Austria es todavía un país ocupado por las cuatro potencias vencedoras y recuerda aún esa provisionalidad errabunda y misteriosa captada con una extraordinaria vehemencia anárquica en *El tercer hombre*.

Con su vida nómada en Austria y en Alemania, sus distintos oficios, la actividad de escritor y de periodista radiofónico y su trasiego entre la apartada vida en el campo y el teatro del mundo vienes, Eisenreich es una figura de aquella fervorosa y nostálgica posguerra que recrea en sus libros. El tiempo apartado es también una crónica de esa generación y quien quiera entender hoy cómo se ha llegado a la Austria actual, qué es lo que hay detrás y debajo de su fachada, encontrará en su novela inacabada y noblemente fallida una especie de diario cotidiano de las cosas y los sentimientos que se fueron sedimentando poco a poco, hasta construir y formar el presente.

Con el título de *Vencedores y vencidos*, por el que sentía un especial aprecio, Eisenreich no pretendía referirse a la guerra mundial ni a ninguna de las potencias, clases sociales o fuerzas políticas que la guerra llevó al éxito o a la ruina. Al igual que los escritores que reconocía como sus maestros —Doderer, Gütersloh— Eisenreich vislumbra en los avatares históricos y políticos, reflejados no obstante con el preciso y sangriento realismo del periodista atento a los hechos y a los detalles, la parábola de una prueba existencial, del eterno conflicto entre el individuo y la ley objetiva de la vida.

Vencedor, según esta poética que es sobre todo una concepción moral, es quien sabe admitir su insuficiencia y sus derrotas sin achacarlas a la maldad de los otros o al desorden del mundo, quien no se deja deslumbrar por su propia idiosincrasia y no idolatra sus debilidades, sino que reconoce, por encima de él, unos valores y una ley, respecto a los cuales su psicología o sus vicisitudes personales son de una importancia secundaria. Vencido es quien se rebela contra la objetividad de lo real, contra el lugar que tiene asignado en la conexión del Todo, y se ve solamente a sí mismo, la vanidad y la miseria de su egoísmo.

Eisenreich se declaró discípulo de Doderer y de Gütersloh, de su «novela total» y tomista en la que toda laceración individual se recompone en la armonía de la totalidad, en las correlaciones que la unen estrechamente a toda la red del acaecer y le confieren un significado, aunque el individuo concreto, abrumado por la angustia e incapaz de elevarse por encima de ésta, no logre verlo.

Eisenreich acabó de esta forma por redescubrir y celebrar la gran tradición barroca austríaca —con su sentido del mundo creado por Dios y en el que todo tiene valor— y por ensalzar la novela realista que conserva el equilibrio entre la subjetividad del yo y la concreción de lo real, más que diluir esto último en un ilusorio juego de espejos de esa subjetividad.

En torno a él, mientras tanto, el mundo se transformaba y con él la literatura; declinaba la literatura comprometida, realista y humanística de su generación y nacía otra, mucho más grande y más heladoramente despiadada o furiosamente negadora —la narrativa de los Peter Handke o los Thomas Bernhard, que lo desbancarían en su papel de escritor representativo y lo abocarían a un destino de opositor, marginado y patético pero siempre irónica y desdeñosamente invicto. En vapuleos polémicos e ineficaces para contrarrestar el creciente éxito de esa nueva generación, Eisenreich les echaba en cara a Handke y Bernhard su incapacidad para representar el mundo, su disolución manierista de la realidad o su arrogante coquetería experimental, un complacido y rentable nihilismo, una pose estereotipada de *enfant terrible* que no es más que un *enfant gâté* creado y mantenido por la industria cultural.

Estaba sectariamente equivocado, porque Handke y Bernhard, a diferencia de él, han escrito libros muy notables; e incluso los exponentes menores de esa nueva generación, que él rechazaba, estaban renovando la literatura austríaca, mientras que él seguía siendo un autor de los años cincuenta y de los primeros sesenta.

Su mirada, deslumbrada pero también agudizada por el desprecio moral, captaba sin embargo genialmente el filisteísmo objetivo inherente no a cada uno de los autores concretos, como el creía, sino al engranaje de la industria cultural que los ponía de relieve. A esa generación de hijos contestatarios y rebeldes, ácidos e iconoclastas, Eisenreich contraponía el estilo del padre, que sabe asumir sus responsabilidades y conoce el deber de entender, perdonar y respetar; afirmaba el orden, la discreción, la medida, la fe en Dios y tal vez, en el fondo, también en Francisco José.

Cuanto más sincera era su pasión por el orden y la disciplina, tanto más incapaz se sentía de vivir conforme a esos modelos; sus numerosos matrimonios se desmoronaban, no sabía administrar sus finanzas ni sus manuscritos, se empantanaba en complicaciones editoriales, trabajaba con ahínco pero retrasaba años y hasta decenios la entrega de obras importantísimas para él que estaban anunciadas y eran esperadas. Como todo verdadero conservador, era un verdadero anarquista; de su desorden tal vez no quiso o no supo sacar ventaja alguna, transformarlo en marca de originalidad y hacer de ella luego una patente de éxito.

La chocante y escandalosa asocialidad de Bernhard, que violenta las buenas maneras y vilipendia continuamente a las autoridades públicas, constituye un comportamiento aceptado y remunerativo, que provoca no ya la marginación, sino la aceptación social. Las transgresiones e intemperancias de Eisenreich le supusieron en cambio una sanción disciplinaria de la sociedad literaria.

Pero todo esto no es suficiente para darle la razón, porque también forma parte del genio poético saber controlar y gestionar el desorden personal, como sabe hacer Bernhard, antes que sucumbir a él, como está en el destino del aficionado y le ocurrió a Eisenreich. Pero su existencia estuvo iluminada por la aventura; fue el escritor que se juega la vida en los libros

que escribe y que se expone al riesgo de fracasar. Los autores que combatió injustamente han escrito grandes libros, pero no conocen y no pueden conocer, en el sistema en el que están integrados, el menor riesgo; ningún libro de Handke o de Bernhard puede ser, en el mercado del libro, un fracaso.

La verdadera novela de Eisenreich no es *El tiempo apartado*, sino la historia fatal de la escritura de ese «fragmento», historia en la que es más personaje que autor. ¿Pero quién no preferiría ser Sherlock Holmes antes que Conan Doyle? Hasta el cáncer que pudo con Eisenreich y con todo su coraje parece obedecer a una trágica coherencia. «Mi memoria va cediendo», me escribió con magnánima y afectuosa despreocupación al mandarme *El tiempo apartado*, «le deseo toda clase de bienes».

1986

EL PUENTE HUNDIDO DE IVO ANDRIĆ

Una fotografía de 1920 o 1921 muestra a Ivo Andrić asomándose al solemne alféizar de un palacio romano, probablemente la embajada del Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos ante la Santa Sede, donde trabajaba con el cargo de consejero. Acicalado y sonriente, con unos bigotillos que le dan un aire vagamente mefistofélico y no dejan intuir la extraordinaria melancolía de sus páginas y del rostro de su madurez, Andrić se asoma y mira irónicamente hacia abajo, como si posase para la foto amanerada de un elegante diplomático. En esa imagen Ivo Andrić ronda los treinta años; atrás quedan su infancia y adolescencia en su Bosnia natal, en Visegrad a orillas del Drina (más tarde inmortalizado en su obra más famosa) y en Sarajevo, sus estudios en Zagreb, Viena y Cracovia, su actividad en la organización nacional revolucionaria Joven Bosnia y su detención por ese motivo por parte de la policía austríaca, sus polémicas contra los escritores ebrios de furor bélico durante la Primera Guerra Mundial y un volumen de prosas líricas, *Ex Ponto*, que otro escritor más o menos connacional suyo, el serbio Miloš Crnjanski, definió como un libro «escrito en la agonía y con la vergüenza de sus propias lágrimas».

El mejor escritor de Yugoslavia, que en tanta medida colaboró para crear el sentido poético de su sin embargo variada y contradictoria unidad cultural y que falleció en 1975 —probablemente persuadido de que esa unidad trabajosamente alcanzada tras un atormentado proceso plurisecular era una cosa hecha—, es también un símbolo, casi una encarnación de esa

identidad compuesta que se ha disgregado con sangre, de esa espesa y pictórica irrealidad que resume la palabra «Yugoslavia».

Andrić nació el 10 (tal vez el 9) de octubre de 1892 en Dolac, un pueblecito bosnio de los alrededores de Travnik. Siempre permaneció fiel a Bosnia, a su belleza y su civilización, crisol de Oriente y Occidente, de la media luna islámica y el águila bicéfala habsbúrgica. Si la patria de un escritor es el lugar que se le imprime indeleblemente como metáfora del mundo, como paisaje en el que encuentra la vida y recibe el don de contarla, Andrić es un escritor bosnio y ha convertido a Bosnia en uno de los escenarios de los que la literatura universal ya no podrá prescindir.

En Bosnia están ambientadas grandes novelas como *Un puente sobre el Drina* (1945) y *La crónica de Travnik* (1945), además de una larga serie de relatos, muchos de ellos estupendos; es el paisaje concretísimo y a la par musical y simbólico de las historias en las que Andrić capta la tristeza del poder y la soledad de la gloria, la apática flojera que les invade a sus Visires en el momento de su más desdeñoso dominio, el entrelazarse ora lento ora feroz de Oriente y Occidente, de varias oleadas de pueblos, fes y pasiones.

No sólo en su más célebre novela, sino también en otros relatos, Andrić está obsesionado y seducido por la imagen del puente: puente tendido sobre ríos impetuosos y sobre abismos que separan religiones y estirpes, puente sobre el que se lucha y se choca pero sobre el que se acaba por fundirse y mezclarse. Toda su Bosnia, en este sentido, es un puente y es por ello casi el símbolo, el núcleo esencial y más auténtico de lo que Andrić quiso que fuera la plural Yugoslavia; no en vano fue Bosnia la víctima más maltratada de la fratricida disolución yugoslava, y la destrucción de sus espléndidas ciudades, de la civil Sarajevo tan querida por el escritor en primer lugar, es el rostro más atrozmente verdadero de la atroz insensatez en la que ha muerto Yugoslavia.

Se afilió, cuando asistía a las clases del colegio en Sarajevo, a la Joven Bosnia y fue también el presidente de una sección juvenil de ésta que él mismo fundó y que se llamaba Sociedad de la juventud progresista servocroata —el sentirse bosnio no estaba pues en contradicción con el sentirse servocroata, binomio que era a su vez la afirmación de una realidad

solidaria. Durante los últimos años de la Primera Guerra Mundial, Andrić proclamó su pertenencia a la nacionalidad y la literatura croata; tras el conflicto se reconoció en Serbia, el «Piamonte» balcánico artífice de la unidad yugoslava, porque para él era importante la coexistencia de los diferentes componentes étnicos, religiosos y culturales de su mundo en una trabazón superior —aunque él tampoco estuviera del todo exento de sus cerrazones retrógradas respecto a los albaneses— y veía en Serbia al elemento capaz de realizar esa identificación, respecto a las tendencias presentes en Croacia que le parecían separatistas.

Se siente pues escritor serbio, tomando en tal sentido incluso determinadas opciones lingüísticas, pero sólo debido a que, en ese momento histórico, «serbio» le parece el término que mejor equivale a «yugoslavo» y éste, a su vez, no es más que la ampliación de «bosnio», de ese crisol de historia y vida, de esa unidad captada en las diferencias y producida incluso por los conflictos, que él aprendió en su tierra natal. Andrić se trasladó a Belgrado, pero continuó escribiendo sobre Bosnia, como relevan los títulos de sus obras más famosas; hasta cuando sitúa sus historias en Estambul o Belgrado —como por ejemplo *El lugar maldito* (1954) y, en parte, *La señorita* (1945)— no hace más que ampliar las fronteras de su Bosnia, del corazón de ese universo humano y cultural constituido no sólo pero sobre todo por el elemento turco-islámico y sus mezclas con los pueblos de la Europa centro-oriental-meridional.

Una vez en Belgrado y después de retirarse en un radical aislamiento durante la ocupación alemana, Andrić se reconoció en la nueva Yugoslavia surgida de la Segunda Guerra Mundial, a pesar de su reserva, que le indujo a retraerse progresivamente de todo acto oficial y a consagrarse sólo a la escritura, antes y después del premio Nobel que le fue concedido en 1961. Se había hecho desde luego también de Belgrado y murió en esta ciudad el 13 de marzo de 1975.

En Belgrado hay una Fundación Ivo Andrić, que organiza congresos sobre él y está dedicada a su obra, un centro de documentación y un museo consagrado a su memoria que se halla emplazado en la casa en la que vivió, en la calle Proleterenskih Brigada que ahora se llama Andrićev Venac. Esta

variación toponímica rinde homenaje al escritor, pero se enmarca involuntariamente en ese proceso que está destruyendo y ha destruido ya su mundo. En un opúsculo publicado por la Fundación en ocasión de su centenario, algunas fotografías celebrativas muestran a Andrić en su amada Bosnia. Ese opúsculo está impreso en Belgrado, de donde salieron las bombas que arrasaron Bosnia, los lugares de Andrić.

Por supuesto que las bombas salieron sobre todo pero no sólo de Belgrado, y las que tuvieron una procedencia distinta aumentaron no sólo materialmente la aflicción del mundo del escritor. El escritor serbo-bosnio Božidar Stanišić, que se refugió en Italia, ha descrito, en un intenso relato traducido por Ljiljana Avirovič, el incendio de la biblioteca de Sarajevo bajo las bombas, que asume un trágico valor simbólico.

Andrić, que hunde sus raíces como narrador en una corralidad épica, está impregnado por el sentimiento de que la vida no se extravía en el tiempo, sino que se salva en la construcción duradera de la humanidad; el puente de su Drina se parece al homérico escudo de Aquiles, porque refleja un mundo entero en el que todo tiene significado. La corriente del Drina fluye, pero no en vano, bajo los arcos del puente y las distintas existencias, pertenecientes a pueblos y épocas diversas, no se diluyen sino que se consolidan, casi como piedras de ese puente. Andrić tuvo la suerte de ser heredero de un acervo arcaico en el momento de su transformación en la modernidad, de vivir la transición de lo antiguo a lo contemporáneo, y de este modo pudo ser un escritor del siglo XX relatando avatares y motivos que por lo general le están vedados a la novela de este siglo.

Tal vez su grandeza, más que en su notabilísimo *Un puente sobre el Drina*, se impone en sus relatos, que dan la impresión de estar narrados por una voz anónima y coral y donde la sabiduría se mezcla con el sentido del humor y la fábula con la tragedia. Andrić sabe evocar la melancolía de los Visires que anulan sus obras y sus palabras como en la historia picaresca del elefante que fue llevado a Bosnia, la truculenta ferocidad de Mustafá el húngaro, la belleza de Anika o la locura del pope Vujadin, en páginas de desconcertante potencia; parece hablar en nombre de una antigua tradición y es a la vez experto en la más sobria escritura contemporánea.

Andrić es un poeta de la profundidad del tiempo. Quería fijar, para la conciencia de la nueva Yugoslavia que había visto nacer con alborozo, la múltiple riqueza de su pasado en el momento en que estaba a punto de ser devorado por el olvido, y pensaba haber recogido con piedad las tragedias del pasado componiéndolas en una unidad, heredera y a la par superadora de la historia y de los conflictos que la habían conformado a lo largo de los siglos.

Ahora esa unidad ha saltado hecha añicos y el tiempo ha ido hacia atrás, ha vuelto a aquellos enfrentamientos feroces de los que Andrić había captado el eco en el pasado y que han vuelto a ser cosa del presente y de la actualidad. La destrucción de los puentes —como el de Mostar— es un trágico símbolo del derrumbamiento del mundo de Andrić. El puente se agrieta y las piedras se dan las unas contra las otras, no son ya partes solidarias de un edificio, sino proyectiles que lo destruyen. La profundidad del tiempo, que el aedo del Drina había recogido y recompuesto, regurgita a la superficie la sangre y la podredumbre acumuladas a lo largo de los siglos y no absorbidas por el fluir de la historia; el suplicio del hombre cruelmente empalado, con el que comienza *Un puente sobre el Drina*, no parece cosa de hace siglos, sino de ahora mismo.

El mismo Andrić, en su novela inacabada *Omer-Pascià Latas*, oscura historia de un renegado que va sembrando la muerte y las desgracias en la Bosnia-Herzegovina del siglo pasado, quería escribir un aviso contra el peligro de una resurrección de los espectros fraticidas en Yugoslavia.

Pero ésta ya sólo existe en la mente y el corazón de sus mejores escritores, tan distintos de muchos de sus irresponsables colegas que, en su misma tierra, se han hecho y se hacen portavoces de un odio estúpido. Ese espíritu existe —por citar sólo algunos nombres— en la obra de Predrag Matvejevic, testimonio humano y literario de una valiente defensa de la libertad y del profundo sentimiento cosmopolita de una humanidad irreductible a toda cerrazón nacional; existe en los relatos y en los ensayos o versos de los croatas Ranko Marinkovic y Tonko Maroevic y del serbio Dragan Velikić, criado en Istria. Pero la literatura, incluso la más elevada,

es impotente contra los furores chauvinistas porque, como decía Schiller, contra la estupidez hasta los dioses luchan en vano.

1992

LOS PUNTOS SUSPENSIVOS DE MONTALE

No sé si existe una historia orgánica de la literatura jamás escrita, de los libros hechos de páginas blancas, como aquel tan famoso que Virginia Woolf le regaló a una amiga suya, presentándoselo como si fuera su obra más personal y complicada; el arte contemporáneo es ciertamente rico —en una trama continua de pasión y mistificación— de esos silencios y ausencias, de vacíos en los que se quiere reconocer a la única o más auténtica expresión de la vida, o sea la imposibilidad de vivirla y representarla. Naturalmente hay diferencia entre unos silencios y otros, entre una página en blanco que con su vacío alude a sentimientos y valores inexpresados e inexpresables y las páginas blancas de los cuadernos que, en una papelería, esperan al cliente.

El documento que puedo poner a disposición del historiador de la literatura de páginas blancas forma parte sin duda de los textos significativos, en los cuales el vacío, el espacio no colmado por las palabras, constituye un mensaje, dice algo. Se trata de una hoja a cuadros arrancada de un bloc de notas que Eugenio Montale me remitió, hace doce años, a través de una amiga común, Nora Baldi. En ese trozo de papel está escrito, con una escritura un poco trémula, solamente el nombre del destinatario, es decir, el mío, y dos líneas más abajo el del remitente, la firma de Montale; las dos líneas están marcadas con una serie de puntos.

A diferencia de muchos, exégetas sin embargo más avezados en páginas blancas, estoy en condiciones de descifrar con seguridad esos puntos suspensivos, porque la mensajera que me trajo el billete desde Milán a

Trieste me refirió lo que Montale me mandaba a decir, sin querer ponerlo por escrito. Era marzo o abril de 1975; algunas semanas antes, en un artículo para el *Corriere*, yo había expresado mi acuerdo con Pasolini y la posición que éste asumió por aquellos días en la polémica sobre el aborto y había hablado de su capacidad de vivir y dar testimonio directamente, en su propia piel, de los desgarros colectivos de la época.

Poco tiempo después de aquel artículo mío, hablando en Milán con Nora Baldi, que había ido a verle, Montale le dijo que no tenía que nombrar a Pasolini, ni siquiera en los casos en que pudiera tener razón, que su nombre en cualquier caso no tenía que mencionarlo, y le encargó que me transmitiera esa orden. Como un oficial que recibe de un superior una orden que le parece arriesgada o temeraria, la amable y perspicaz intermediaria le pidió al poeta que pusiera esa prohibición por escrito. Montale la miró con un aire divertido e inocente, murmuró que era demasiado viejo para enzarzarse en discusiones y controversias y le dijo que escribiría una nota pero sólo parcialmente y que ella, al entregármela, me completaría de viva voz las lagunas del mensaje. Así llegó a mis manos aquel fragmento: «Querido Claudio Magris... suyo, Eugenio Montale». Algunos años después, cuando se celebraba su Nobel, le dije bromeando que en el fondo habría podido rellenar a mi antojo aquel cheque literario en blanco, y el elusivo poeta de las cosas sobrias y duras, el maestro de la irónica pelea con la nada, me respondió que tal vez aquél sería entonces uno de los pocos textos suyos que permanecerían.

Los dos grandes protagonistas de esta mínima historia han desaparecido ya; sus finales —el normal de Montale y el anómalo de Pasolini— fueron a su modo coherentes, en ambos casos, con sus vidas y sus obras. La historia de aquel recado es un apólogo que pone de manifiesto la radical contraposición que existió entre los dos poetas que más a fondo escrutaron, en los últimos decenios, la maraña, el pantano o el desierto de nuestra historia. En la ironía con la que Montale disimula en los puntos suspensivos, como en un ballet, su aversión a Pasolini está, probablemente, el despectivo pudor del poeta para el que la realidad ha hecho superfluo al yo y sus emociones —a todo yo, al yo trascendental por cuya boca hablaba

en los siglos pasados la inspiración poética y al psicológico e individual de cada uno, incluso del autor de aquella nota. Ésta lleva aparejada un juicio brutal, una condena sin apelación posible, pero la sentencia no se expresa, porque su autor no está o es como si no estuviese, es casi inexistente, es nadie; el fastidio de Montale por la exhibición egocéntrica y transgresora de Pasolini no le quita desde luego lucidez y le impide por consiguiente dar demasiado crédito luego a su propia impaciencia. Al fin y al cabo, la ocasión es mínima, todo se queda en una broma y la hoja permanece vacía o poco menos.

Montale decía que vivía al cinco por ciento, su verdad poética era la experiencia profunda y por ello reticente de ese bajo porcentaje de existencia y su poesía consistía en afrontar íntegramente la aridez, un desafío que se había hecho necesariamente convivencia cotidiana e identificación. Pasolini era, para usar sus palabras, «desesperada vitalidad»; su poesía era inmediatez física y corporal, donde el latido de la vida y la fe de que en ese oscuro latido, incluso en sus momentos más turbios y desordenados, pudiera haber una redención era una y la misma cosa —era una vida al mil por cien, en el bien y en el mal, en la esperanza y en el pecado. Quien sentía superfluo su propio yo, como Montale, no podía no sentir repugnancia por quien, como Pasolini, vivía igual que si el yo fuera un Mesías doliente y pecador y como si sus pasiones, deseos, nostalgias y secreciones pudieran redimir al mundo.

Montale era impersonalidad, recato, pudor, escepticismo y autoescepticismo pagano, distancia, sobriedad, rigor ceñido hasta la sequedad de sus huesos de jibia secos y deshidratados; Pasolini, con toda su aguerrida inteligencia crítica, era una subjetividad exasperada hasta la exhibición impúdica, esperanza mesiánica, cercanía visceral y promiscua, narcisismo descarado y egocéntrico, limo primordial irrigado por el agua de la vida, aunque fuera turbia y fangosa. Ambos fueron poetas. Montale lo fue ciertamente mucho más; el enrarecimiento y la renuncia extrema de su lírica muestran las hendiduras desde las que resplandece la luz de la poesía exiliada. Su discreción personal, su dignidad y seguridad auto-suficiente a la que no le hace falta exhibirse ni recibir aprobaciones constituyen una

lección de la que se tiene hoy más necesidad que nunca. Pero en la sobria distancia de aquellos puntos suspensivos está también la frialdad de quien pasa junto al dolor y las bajas humanas y sigue adelante.

Para dar testimonio poético de los dramas de la realidad es a veces necesario descender directamente a los remolinos del vicio por muy cenagosos que sean, acercarse a la existencia hasta arriesgarse a la indecencia y la promiscuidad; la egolatría del yo que se pone siempre en primer plano, declamando a diestro y siniestro su atormentada vitalidad y su martirio, resulta a menudo insoportable y acaba fácilmente en su involuntaria autoparodia, pero sin esa participación fisiológica y ostentosa no es posible, en ciertos casos, señalar el escándalo de la miseria y de la oscuridad de las criaturas.

En todo redentor cristiano hay una punta de interioridad puesta descaradamente al desnudo y de *pathos* sentimental que se aviene mal con la lógica, desarreglos que ofenden la decencia del espíritu clásico y estoico que se prohíbe a sí mismo transgredir el sentido de la honestidad y el orden, confundir las tripas con la razón, violar el principio de contradicción y armar líos en nombre del corazón. Pero sin esa transgresión del orden, del buen gusto y a veces hasta de la misma honestidad intelectual no sería posible, alguna vez, el grito que denuncia lo intolerable del dolor y exige su redención.

Sin la «desesperada vitalidad» no tendríamos algunas de las más esenciales revelaciones de la condición humana e histórica. Esa vitalidad complacida y continuamente absuelta en cualquiera de sus manifestaciones por violentas y culpables que sean está siempre a un paso de la caída más torpe y penosa, cae con facilidad en la caricatura ridícula y en la arrogancia, como a veces le sucedía también a Pasolini. La desesperada vitalidad tiene una egocéntrica e infantil necesidad de autoafirmación, que hace a veces insoportable su cercanía. Se pasa más a gusto una tarde junto a quien está convencido de que el yo, incluso el suyo, es superfluo y sabe estar por lo tanto en su sitio con una libertad superior y un amable desencanto, sin entrometimientos ni pretensiones. Pero para defender a alguien, como hizo Pasolini en aquella circunstancia, es necesario un adarme de fe, la fe en que

aquel que defendemos no es del todo superfluo. No una fe retumbante y estentórea, sino justamente un adarme, que puede convivir, en lo más hondo del corazón, con el más amargo y escéptico pesimismo y puede avenirse hasta con la perplejidad y la levedad de los puntos suspensivos de aquella nota de Montale.

PERO EL HOMBRE ES ESO. EN LA MUERTE DE PRIMO LEVI

Primo Levi es (tendría que decir era, después de la terrible noticia que me han comunicado, pero en realidad las personas y los valores simplemente son, y no tiene sentido hablar de ellos en pasado) sobre todo magnanimidad, la fuerza de ser bueno y justo a pesar de haber sufrido las más atroces injusticias. Me dio una lección en ese sentido hace algunos meses, la última vez que hablé con él. Le llamé porque no estaba seguro de haber citado correctamente, en un libro que iba a publicar, el nombre de un profesor francés que había negado la existencia de las cámaras de gas. Primo Levi me confirmó el nombre y yo le pregunté cómo era que no lo había mencionado en su libro *Los hundidos y los salvados*. «Ah», me respondió, «porque es un tipo que tiene esa idea fija en la cabeza y por esa causa ha perdido la cátedra y ha mandado al traste a su familia, así que no me parecía que fuese el caso de ensañarme».

Corregí la feroz expresión que había utilizado en mi escrito —si Primo Levi hablaba en ese tono de aquel hombre, yo no tenía derecho a ser más duro que él. Fue una de las mayores lecciones que yo haya recibido, una lección que Levi ha dado y nos da a todos nosotros. Estuvo en Auschwitz y no sólo resistió a aquel infierno, sino que ni siquiera permitió que aquel infierno alterase su serenidad de juicio y su bondad, que le instilase un sin embargo legítimo odio, que ofuscase la claridad de su mirada. *Si esto es un hombre* —un libro que volveremos a encontrar en el Juicio Universal—

ofrece una imagen como levemente atenuada de la infamia, porque el testigo Levi cuenta escrupulosamente lo que vio con sus propios ojos y, antes que cargar las tintas sobre el exterminio como habría sido sin embargo lógico y comprensible, alude a ello con pudor, como por respeto a quien fue eliminado en el exterminio del que él, in extremis, se salvó.

Esta es la extraordinaria herencia de Primo Levi, que lo eleva por encima de cualquier prestación literaria: la libertad incluso ante el mal y el horror, la absoluta impenetrabilidad a su violencia, que no sólo destruye sino que también envenena. En esa tranquila soberanía él encarna la majestuosidad sabbática judía, unida a su confianza de científico con la naturaleza y la materia de la que estamos hechos. Esa religiosa autonomía de la contingencia temporal, por terrible que fuera, había hecho de él un hombre y un escritor épico, irónico, desencantado, divertido, cómico, concreto, amoroso; no le entraba en la cabeza ser, como en efecto era, una celebridad mundial y acogía con respetuosa gratitud a cualquier muchachito que se dirigiera a él porque tenía que hacer un trabajo o una redacción escolar.

Su muerte hace pensar en el dicho judío que dice que el mundo puede ser destruido de la noche a la mañana. Pero la muerte no destruye el valor y la de Levi no destruye a Levi; nada sería menos sensato, ante el misterio incontrovertible de su elección final, que preguntarse el porqué o comparar la vitalidad que demostró en Auschwitz con su decisión de hoy. Estupefactos y compungidos, más por nosotros que por él mismo, que nos deja más solos, únicamente podemos abrazar a Primo Levi y darle las gracias por habernos mostrado, con su vida, aquello de lo que puede ser capaz un hombre, y por habernos enseñado a reír hasta de la monstruosidad y a no tener miedo.

¿QUIÉN ESCRIBE LAS NO ESCRITAS LEYES DE LOS DIOSES?

Hay en la literatura mundial, escribió Paul Valéry, figuras y personajes de tal magnitud que escapan de algún modo al control de su creador, hasta el extremo de «poder convertirse, por mediación de él, en instrumentos del espíritu universal»; éstos, proseguía el poeta francés, «van más allá de lo que fueron en la obra de su autor [...] consagrados para siempre a la expresión de algunos extremos de lo humano y lo inhumano [...] y, por consiguiente, desvinculados de cualquier aventura particular». Valéry escribió estas palabras para justificar la audacia de haberse atrevido a retomar el personaje de Fausto, pero pensaba también en otras grandes figuras —Ulises, Antígona, Medea, Edipo, Electra, don Juan— susceptibles de nuevas encarnaciones cada vez y por lo tanto inmortales a través de las perennes metamorfosis capaces de representar en cada ocasión simbólicamente, en clave distinta, el sentido y el destino de la humanidad y de expresar, no en la vaga abstracción de la alegoría sino en la concreción histórica de unos avatares individuales, anhelos y significados universales. Personajes semejantes producen la ilusión de tener una existencia por sí mismos, como independiente de su creador, de modo que Miguel de Unamuno podía fingir encolerizarse con Cervantes, acusándole de no haber entendido la grandeza de don Quijote...

Paradojas aparte, no es casual —ni mucho menos un misterio inefable e irracional— que estas figuras no se hayan convertido sólo en creaciones

individuales, sino que hayan fascinado a generaciones y generaciones en los tiempos y los países más diversos, interpretando las más profundas razones históricas y existenciales de la civilización, y que continúen presentándose en cada época enriquecidas por la atmósfera de los siglos, por los acentos de las muchas voces, grandes y pequeñas, que renovaron y transformaron su carácter. Esta poliédrica riqueza parece darles un margen de inacabamiento, de espacio dejado a la fantasía del lector para la invención, la continuación ideal o la identificación personal.

Antígona es una de las más grandes de estas grandísimas figuras —que, observa George Steiner, proceden todas del imaginario colectivo del mito griego, con la sola excepción de don Juan, el único de los personajes míticos universales creado por la civilización posclásica, cristiana, puesto que incluso Fausto, si bien se mira, es una reelaboración, genial y poliédrica, de Prometeo. Además don Juan parece ser el único personaje mítico, convertido en patrimonio colectivo y por ende disponible para la reelaboración por parte de otros muchos artistas y potencialmente de todo artista, que ha sido inventado por un creador individual concreto, Tirso de Molina. Los demás —por ejemplo Ulises o Jasón— parecen nacidos de los oscuros albores de una fantasía mitopoiética colectiva; los primeros poetas que les dieron una forma destinada a permanecer indestructible a lo largo de los siglos, como Homero en el caso de Ulises, no los inventaron, sino que los extrajeron de leyendas y tradiciones que ya para ellos —ya para Homero— pertenecían a una antigüedad confusa y remota.

Antígona, destinada a revivir en decenas, en centenares de obras a lo largo de los siglos sucesivos —en una proliferación que desde luego no ha terminado sino que continúa todavía hoy—, es más antigua que la homónima tragedia de Sófocles, obra maestra absoluta de la literatura universal con la que la fantasía y la conciencia de la humanidad no han cesado y no cesan de medirse. Al igual que las demás grandes obras poéticas, *Antígona* no pertenece sólo a la literatura; es una obra que afronta en sus raíces las pasiones, las contradicciones y desgarros de la existencia y es también por ende una obra filosófica y religiosa. *Antígona* es un texto de esa filosofía y esa religión que, para entender concretamente la vida, no

pueden limitarse a la formulación teórica de la verdad, sino que hunden la verdad y su búsqueda en la ardiente realidad de la vida misma, allí donde los problemas y los interrogantes se entrelazan con los deseos, las esperanzas o los miedos y se convierten en destino, historia concreta y viva de un hombre, de su amar, padecer y morir.

La poesía se eleva a la altura del pensamiento y de la fe, que tienen necesidad de ella para penetrar en la vida de los hombres y abarcarla por completo, superando el aislamiento abstracto de la mera especulación intelectual y metafísica. En los grandes textos de los orígenes, como por ejemplo los de los presocráticos, no hay distinción entre poesía, ciencia, reflexión y religión, sino que un único discurso poético intenta captar la totalidad del mundo, decir qué es lo que es y cuál es su significado. La filosofía, para comprender la realidad y su sentido, necesita de los poetas; el pensamiento platónico necesita dialogar con la poesía homérica, el aristotélico con la tragedia y el hegeliano —y también el de Heidegger— con *Antígona*.

Gran parte de la filosofía y la literatura de los últimos doscientos años es, como documenta Steiner, una continua confrontación con *Antígona*, un intento de recrearla y de encontrar en ella las respuestas a las cuestiones radicales de la existencia y la historia. Sólo el *Libro de Job* va tan a fondo en el reflejo de la aflicción de existir. Para Hegel, «de todo lo que de exquisito hay en el mundo antiguo y moderno —y lo conozco casi todo [...] — *Antígona* se me aparece como la obra de arte más excelente, la más satisfactoria» y su protagonista, la «divina Antígona», es «la más radiante figura humana que haya hecho jamás su aparición en la tierra», mientras que para De Quincey es «hija de Dios antes de que Dios fuera conocido» y Friedrich Hebbel la define como «la obra maestra entre las obras maestras, al lado de la cual no se puede colocar nada de lo antiguo ni de lo moderno». La lectura de Sófocles, y en particular de *Antígona*, constituye un nudo de la relación entre Hegel, Hölderlin y Schelling, relación de la que nace un momento fundante, de auténtico viraje, en la historia y el pensamiento de la civilización contemporánea, y Hegel parece poner a veces la figura de

Antígona por encima de la de Sócrates e incluso de Jesucristo y habla, a propósito de Antígona, de un «momento de Getsemaní».

Goethe, que en su búsqueda de la conciliación parece a menudo eludir lo trágico —aunque defina como «tragedia» su *Fausto*, a pesar de la salvación final, por lo demás ambigua—, hace que Antígona resuene en su Ifigenia, figura de purísima humanidad que obedece, como la heroína de Sófocles, a un «mandamiento más antiguo» que la bárbara ley positiva que requiere acciones inhumanas, y evoca un inquietante conflicto entre civilización «griega» y «barbarie», en el que el bien y el mal no se hallan unívocamente en ninguna de las dos partes. Para Kierkegaard, Antígona es la figura de la «culpa inocente» y de la radicalización trágica de las relaciones ético-familiares; para Hölderlin es la figura de ese enfrentamiento trágico que contempla la irrupción lancinante de lo divino —y de las violentas y numinosas revoluciones históricas— en el círculo de la vida del individuo, determinando un enfrentamiento entre éste y los dioses que es la esencia más profunda y desgarrada de lo trágico, porque provoca la destrucción salvaje del individuo puro y divinamente poseído, que tiene que alzarse contra Dios aunque sea —o mejor, precisamente porque es— su hijo más digno.

Durante dos siglos se han sucedido muchas Antígonas, desde la de Alfieri a la de Brecht, desde la de Anouilh a la de Smolé, desde la apelación de Romain Rolland a la «eterna Antígona» contra la guerra al texto de Heinrich Böll que se sirve de esa tragedia griega para representar las relaciones existentes entre piedad, terror y mentira en la Alemania trastornada por el terrorismo y su represión. Toda reelaboración, comentario y reposición es una interpretación del nudo central de la tragedia, el conflicto entre la ley del estado —en este caso representada por el decreto de Creonte, que prohíbe dar sepultura al cadáver de Polinice, muerto mientras luchaba contra su ciudad y su patria— y las «leyes no escritas de los dioses», el mandamiento ético absoluto que le impone a Antígona la obligación de enterrar al hermano caído en la guerra fratricida, de observar la eterna ley del amor fraterno y universal y la *pietas* debida a los muertos,

ley que ningún derecho positivo puede infringir sin perder con ello su legitimidad.

Ciertamente, Antígona no es sólo eso; es también, como observa Steiner, una suma de todas las relaciones y los conflictos humanos esenciales: entre vejez y juventud, sociedad e individuo, mundo de los vivos y mundo de los muertos, hombres y divinidad, *ethos* masculino y femenino, amor y sacrificio, esfera de la intimidad privada y su profanación pública, martirio del corazón expuesto en la plaza pública.

Antígona se opone sobre todo a Creonte, pero también —en una relación de íntima unión sentimental y al mismo tiempo de radical diversidad de ánimo— a Ismene, la hermana dulce como ella pero temerosa ante la transgresión de la ley y sus consecuencias, y a Hemón, el hijo de Creonte que la ama y al que ella ama también, pero a cuyo amor le está prohibido abandonarse, porque su piedad la consagra a la muerte y al reino de los muertos. Además, Antígona, con su sacrificio, purifica y redime la cadena de culpas de su estirpe, descendiente de los dientes del dragón que mató Cadmo, hasta el parricidio y el incesto de Edipo. Pero Antígona es, también y en primer lugar, «hermana» —con esta palabra da comienzo la tragedia—, es decir, figura de ese vínculo fraterno que desempeña un papel tan intenso en la historia de la civilización —desde los albores al triángulo filadélfico del Pietismo, desde el culto clásico de la amistad al romántico, desde la *Orestea* a *Edda* o a *La canción de los Nibelungos*— contraponiéndose o sobreponiéndose cada vez a la relación amorosa y a la relación vertical entre padres e hijos.

Pero la *Antígona* es, en primer lugar, el conflicto entre Antígona y Creonte, entre las dos leyes que, encarnadas en sus respectivas personas, se enfrentan. Incluso sin llegar a la exaltación de Creonte realizada recientemente por Bernard-Henry Lévy, quienes más se han conmovido ante la grandeza espiritual de Antígona, han subrayado también, como observa Steiner, que Creonte no es sólo un tirano, porque si así fuera, dice Heidegger, no sería siquiera digno de ser contrapuesto a la heroína. Hegel, turbado como estaba por la sublime figura de Antígona, ve sin embargo en su rebelión contra el orden de Creonte no sólo un mandamiento universal,

sino también un culto de la familia y de los vínculos de sangre y por lo tanto un culto subterráneo, inferior, una moral personal y privada a la que el Estado no puede someterse, sino que, aun tributándole un honor religioso, el Estado debe someter a su más alta y objetiva realización de lo universal humano; la familia no puede sobreponerse al Estado sin provocar una regresión tribal.

Tragedia no significa, desde este punto de vista, contraposición del bien y el mal, de una pura inocencia a una culpa truculenta, sino que es un conflicto en el que no es posible asumir una posición que no comporte inevitablemente, incluso en el heroísmo del sacrificio, también una culpa. La grandeza de Antígona, para Hegel infinitamente superior a Creonte, estriba en el hecho de que ella, a diferencia de éste, sabe que su altísima opción es también culpable, mientras que Creonte lo ignora, por lo menos hasta que la desventura lo arrastra también a él. Hay que añadir que la *pietas* de Antígona se convierte en un valor universal —como en realidad sucede en la tragedia de Sófocles, casi como en una respuesta por anticipado a las críticas de Hegel— sólo si se extiende de los hermanos de sangre a todos los hombres concebidos como hermanos, superando así todo *ethos* tribal-nacional.

Para Hölderlin, que traduce y reescribe a Sófocles con unos resultados de incomparable potencia poética, *Antígona* es la tragedia del encuentro entre lo divino y lo humano, encuentro que supone una altura suprema pero también una lucha devastadora y en el que fatalmente el hombre, ser limitado, trasciende y rompe destructivamente sus límites, desencadenando así una fuerza vital ilimitada —«aórgica», como la llama el poeta— que, en el enfrentamiento con el orgánico, terrible y a la par salvífico orden divino, le conduce a la autodestrucción. Las edades revolucionarias constituyen un aspecto histórico de esta tragedia liberadora y destructiva, en la que la redención que el héroe individual trae al mundo, abatiendo el viejo orden opresivo e instaurando o por lo menos haciendo vislumbrar un orden nuevo y espiritualmente superior, comporta una culpa que el redentor-culpable debe pagar con la muerte.

La tragedia es pues conflicto entre ley, *Gesetz*, e imperativo moral, *Gebot*, cada uno de los cuales tiene su valor. Pero *Antígona* es la tragedia, perennemente actual, del tener que elegir entre esos dos valores, con todas las dificultades, los errores y también las culpas que esa elección, en sus concretas circunstancias históricas, comporta. La ley positiva, por sí misma, no es legítima, ni siquiera cuando nace de un ordenamiento democrático o del sentimiento y la voluntad de una mayoría, si atropella a la moral; por ejemplo una ley racista, que sancione la persecución o el exterminio de una categoría de personas, no será justa aunque venga aprobada democráticamente por una mayoría en un parlamento regularmente elegido, cosa que podría ocurrir o ya ha ocurrido.

Una violencia infligida a un individuo no es justa por el mero hecho de que el así llamado sentimiento común la apruebe, como quisiera hacernos creer cierta sociología mal entendida. El antisemitismo en Alemania en la época del nazismo o la violencia contra los negros en Alabama correspondían ciertamente al sentimiento de una amplia, quizás amplísima parte de las poblaciones de esos países, pero no por ello eran justas. A veces puede ser verdad lo que grita el doctor Stockmann en *El enemigo del pueblo* de Ibsen: «La mayoría tiene la fuerza, ¡pero no la razón!» Y entonces hay que obedecer a las «no escritas leyes de los dioses» a las que se atiene Antígona, aunque dicha obediencia —o sea desobediencia a las inicuas leyes del Estado— pueda acarrear consecuencias trágicas.

Llegados a este punto surge una pregunta terrible, trágica a su vez: ¿cómo sabemos que esas leyes no escritas son efectivamente de los dioses, o sea son principios universales, y no en cambio arcaicos prejuicios, ciegas y oscuras pulsiones del sentimiento, condiciones de quién sabe qué vínculos atávicos? Estamos justamente convencidos de que el amor cristiano hacia el prójimo, los postulados de la ética kantiana que exhorta a considerar a todo individuo siempre como un fin y nunca como un medio, los valores ilustrados y democráticos de libertad y tolerancia, los ideales de justicia social, la igualdad de los derechos de todos los hombres en todos los lugares de la tierra son fundamentos universales que ningún Creonte, ningún Estado puede violar. Pero sabemos también que a menudo las

civilizaciones —incluida la nuestra — han impuesto con violencia a otras civilizaciones unos valores que ellas consideraban universales humanos y que en cambio no eran sino el producto secular de su cultura, de su historia y su tradición, que era simplemente más fuerte. Cuando un Dios habla a nuestro corazón, hay que estar preparados para seguirle a toda costa, pero sólo después de habernos preguntado con la máxima lucidez posible si quien habla es un Dios universal o bien un ídolo de nuestros oscuros remolinos interiores. Si la mayoría no tiene razón, como grita Stockmann, es fácil caer en la tentación de imponer por la fuerza otra razón, que a su vez sólo tiene la fuerza de su parte. La desobediencia a Creonte comporta a menudo tragedias no sólo para quien desobedece, sino también para otros inocentes, arrastrados por las consecuencias.

La tragedia, pero también la dignidad humana, consiste en el hecho de que no hay una respuesta preconstituida a este dilema; lo único que hay es una difícil búsqueda, no exenta de riesgos, incluidos los morales. Todos sabemos que es ilícito imponer y prohibir por la fuerza la profesión de una fe religiosa, imponer o impedir fusil en mano ir a la iglesia, pero ante el seguidor de una secta que querría dejar morir a su hijo antes que hacerle una transfusión de sangre, estamos listos para intervenir e imponer por la fuerza esa transfusión de sangre que salve a su hijo; creemos —quizás en este caso sabemos— que estamos actuando justamente, pero sabemos también que esa intervención es el primer paso en un camino que podría llevarnos al final a imponer todas nuestras convicciones morales por la fuerza.

No nos podemos sustraer a la responsabilidad de optar por los valores universales y comportarnos en consecuencia; si se renuncia a esta asunción de responsabilidad, en nombre de un relativismo cultural que pone cualquier actitud en el mismo plano que cualquier otra, se traicionan las «no escritas leyes de los dioses» de Antígona y nos hacemos cómplices de la barbarie. Pero hace falta darse cuenta de lo pesada y trágica que es esa responsabilidad y de lo difícil que es resolver esa contradicción. Todorov ve en Montesquieu una vía intermedia ideal entre el justo relativismo cultural,

respetuoso con las diversidades, y el *quantum* necesario de universalismo ético sin el que no es pensable una vida política, civil y moral.

Se trata de una vieja cuestión y a la vez de la más actual de hoy en día, de nuestra época dramáticamente llamada, como ninguna otra antes, a conciliar la fe en lo universal con el respeto de las diversidades. Una vez más, *Antígona*, tras dos mil quinientos años, habla a una generación de su presente, nos habla a nosotros de nuestro presente. El derecho natural, con sus inviolables principios universales, se contrapone a la norma positiva injusta; la legitimidad niega a la legalidad inicua. El Estado es un servidor del bien común, y cuando por el contrario lo oprime, la obediencia a sus leyes injustas se convierte en una culpa —en un pecado, como dirían los teólogos— y la rebelión en un deber. Pero para no caer en otra culpa, o sea, para no desbaratar la legalidad —insustituible tutela civil y democrática del individuo— con una legitimidad que, justamente por lo vaga y jurídicamente infundada que es, no sería más que una ideología potencialmente totalitaria como toda ideología, hay sólo un camino, recuerda Norberto Bobbio: luchar para crear una legalidad más justa sin limitarse a contraponer las «voces del corazón» a las normas positivas, sino haciendo que esas voces del corazón se conviertan en normas, en nuevas normas más justas, transformándolas y sometiénolas a la comprobación de la coherencia lógica y de las repercusiones sociales; comprobación propia de toda norma y de su creación.

Un eminente jurista, Tullio Ascarelli, veía en *Antígona* no una abstracta contraposición de la conciencia individual frente a la norma jurídica positiva, del individuo particular frente al Estado, sino la lucha de la conciencia para traducirse en normas jurídicas positivas más justas, para crear un Estado más justo. Creonte, al final, asume conscientemente que su ley es inicua y se siente preparado —aunque demasiado tarde— para cambiarla. Las «no escritas leyes de los dioses» van escribiéndose en leyes humanas más justas, aunque su transcripción sea interminable y a cada ley positiva la conciencia oponga la exigencia de una ley mejor. La tragedia no radica en que ese proceso sea interminable, esa perenne perfectibilidad suya es si acaso su gloria; hay más bien muchas razones para temer que el

progreso se interrumpa y que terribles recaídas inhumanas hagan retroceder a la historia, que no garantiza a priori ningún progreso, a la barbarie, la civilización a la ferocidad, la convivencia al odio. La tragedia es que los pasos hacia adelante de la humanidad exigen asimismo el sacrificio de innumerables Antígonas, que también hoy continúan enterrando a hermanos, hijos, padres o compañeros tronchados por la violencia de los hombres.

1996

ESAS LEYES NECESARIAS

La rebelión frente a la ley ejerce, con frecuencia, mayor fascinación que su observancia. Esta admiración es justa y necesaria si quien se alza contra ella lo hace contra una ley inicua: se veneran como héroes y mártires a los hermanos Scholl o al teólogo Bonhoeffer que, lo mismo que Antígona, se rebelaron contra la ley de un Estado —el Estado nazi— que sojuzgaba a la humanidad y en esa rebelión sacrificaron sus vidas. Sea lo que sea lo que piensen los cínicos y los realistas de tres al cuarto, que creen que basta con tener pocos escrúpulos para ser unos Maquiavelos y conocer la verdad efectiva de las cosas, si el mundo no perece se debe, en buena parte, a quienes saben oír la voz de las «no escritas leyes de los dioses» y obedecerlas, cualesquiera que sean las consecuencias que se deriven de ello y cualesquiera que sean las proclamas de los legisladores del momento.

La ley, por sí sola, no basta, ni siquiera si es formalmente impecable; a una sociedad justa le hacen falta —como se dice y se repite a menudo desde distintas partes— valores éticos e individuos capaces de formarse una personalidad autónoma, capaces de buscar y fundar unos valores en los que creer, de darse criterios para reconocer el bien y el mal, y comportarse en consecuencia. Si el individuo no tiene esa voluntad y esa fuerza, ningún mecanismo jurídico podrá darle la capacidad de orientarse en la vida y de vivir en un mundo libre y creativo la relación con los otros y con su mismo destino; ninguna norma jurídica —diría Kipling— puede hacer de él un hombre.

No creo sin embargo que los individuos sean hoy menos capaces de elegir entre el bien y el mal de lo que fueron ayer, y sobre todo no creo que haya un nexo entre una pretendida impotencia o por lo menos irresolución moral y la ampliación de la esfera legislativa y jurisdiccional, llamadas a ocuparse de problemas cada vez más numerosos, tiempo atrás dejados a la discreción de las personas particulares y «a la espontaneidad de sus comportamientos», como escribe Ernesto Galli della Loggia denunciando —junto a otros muchos— esta creciente y en su opinión negativa injerencia de la ley.

La polémica contra la ley, cada vez más llamativa, no toma en consideración, como sería no sólo justo sino necesario, únicamente la anómala proliferación de las leyes, a menudo inextricables y tortuosas o indescifrables, hasta el punto de ofuscar antes que promover la certeza del derecho, negando así su razón de ser y obstaculizando el fin por el que existen. Pero la polémica antijurídica no se limita a hacer votos por una benéfica poda, una simplificación y clarificación de la selva de las leyes. Tiende a rechazar y limitar la idea en sí de la ley y del Estado, a desear que la sociedad se pudiera dejar cada vez más a su aire, a la evolución bruta de sus fuerzas, cada vez más liberada de vínculos y disposiciones legislativas.

En estas posiciones se advierten, escondidas entre muchas acertadas críticas y propuestas, tendencias aberrantes. No es cierto que el derecho lesione necesariamente la creatividad ética individual. La misma extensión del derecho a nuevos campos es comprensible, si es capaz de liberarse de los excesos formales, en cuanto que está inevitablemente ligada al desarrollo de una sociedad cada vez más compleja; a una tribu de la selva no le hace ninguna falta un código de la circulación, o por lo menos no uno tan complicado como el nuestro, por mucho que se preocupe de establecer quién tiene más o menos derecho de acceso a un sendero de caza. De la misma forma, la cesión de un iglú entre los esquimales requiere una reglamentación menos articulada que la necesaria en el mercado inmobiliario de una metrópoli. Los esquimales, con su intensa y melancólica poesía, no son en absoluto toscos ni salvajes, pero quien adquiere o vende inmuebles dentro de la intrincada selva de leyes de un

ordenamiento estatal moderno no tiene tampoco por qué ser menos creativo que ellos.

Una sociedad cada vez más compleja crea nuevas relaciones entre los hombres, nuevas formas —lícitas o ilícitas— de confrontación y por lo tanto eventualmente también de conflicto, y donde haya un conflicto, aunque sólo sea en potencia, debe haber un derecho que lo regule y medie en él de una forma civil. Las transformaciones sociales generan nuevas posibilidades de vida y desarrollo, pero también de abusos, atropellos y violencia y por consiguiente hacen falta nuevas normas que tutelen a sus posibles víctimas. Armas más potentes requieren mayores controles respecto a quien las usa. Sería insensato deplorar el desarrollo tecnológico y social, que a menudo crea condiciones de vida más humanas para ámbitos más amplios de personas, o añorar la sencillez de los tiempos antiguos, desde luego más sencillos pero no ciertamente más exentos de opresiones, injusticias e iniquidades. Pero una nueva realidad puede comportar, junto a las ventajas, nuevos peligros, que es menester encauzar. La ley es la tutela de los débiles, porque los fuertes no la necesitan; fue la plebe en Roma la que pidió y obtuvo las doce tablas, básicas en el derecho romano escrito.

La ley no tiene que correr detrás de la evolución de la realidad para modificar los principios que la inspiran, como querría un malentendido sociologismo según el cual la ética y el derecho tendrían que adecuarse pasivamente a la evolución de la realidad, término vago que no dice nada concreto, porque no está claro lo que es esa realidad, a la que los individuos —que estarían por ende fuera de ella— tendrían en cualquier caso que conformarse. Los principios que inspiran la ética y el derecho —la igualdad de la dignidad de todos los hombres, la tutela de cada uno de ellos ante toda violencia— no tienen que modificarse al paso de los tiempos; si se difunde el hábito de las agresiones racistas, la moral no debe cesar de condenarlas ni el código civil de perseguirlas. Pero precisamente a causa de la fidelidad a los principios que la fundan, la ley tiene que adecuar sus normas para atajar las nuevas formas de violencia que puedan surgir, para afrontar los nuevos problemas que puedan crearse. Los embriones congelados y descongelados

se convierten en individuos, cuyos derechos hereditarios hay que tutelar y así sucesivamente.

Pedir nuevas leyes ante nuevos problemas no significa abdicar de la moral y del compromiso personal, sino que significa dar realidad concreta a los imperativos y mandamientos de la moral. Ciertamente no hay que crear nuevas leyes superfluas cuando para resolver los problemas se puede recurrir a las ya existentes y a las potencialidades implícitas en ellas. Pero cuando un individuo puede ser perjudicado por otro, tal vez en formas y modos nuevos, no se puede dejar a la conciencia moral individual la decisión sobre ese perjuicio. Todo homicidio es también un hecho moral antes que un hecho jurídico, un pecado antes aun que un delito, pero la ley que lo persigue —y que desde luego no extingue ni absorbe o supera su dimensión moral, como enseña *Crimen y castigo*— no es arbitraria respecto a la conciencia. Las nuevas posibilidades técnicas de dar a luz un hijo son solamente técnicas, pero esos hijos tienen derecho luego a ser asistidos por parte de quien los ha generado y si éstos se niegan a ello, ocasionándoles un daño, la ley debe obligarles a la fuerza.

Toda ley, con sus formalidades y autoridad, se nos antoja fácilmente antipática; a don Quijote no le gustaba que unos hombres de honor se hicieran jueces de los pecados de otros hombres y hubiera preferido que la defensa de los débiles perseguidos corriera a cargo de su lanza de caballero, pero los débiles perseguidos seguramente no se sentirían suficientemente protegidos por su nobilísima y frágil lanza. Una buena parte de la literatura, incluso grande pero injusta, ha mirado con frialdad al derecho, considerándolo árido y prosaico respecto a la luz de la poesía y la moral. La ley sin embargo tiene una profunda y melancólica poesía; es el intento de hacer descender concretamente las exigencias de la conciencia a la realidad vivida —fatalmente un intento de compromiso, puesto que está obligado a echar cuentas con los límites de lo real, pero grande precisamente por esa ardua e ingrata confrontación con la dura prosa del mundo.

Si las «no escritas leyes de los dioses» se limitan a contraponerse abstractamente a la ley positiva, pueden revelarse extremadamente peligrosas; si para Antígona se identifican con un valor que todos consideramos

universal, un fanático puede por su parte considerar mandamiento divino la voz interior que le impulsa, en nombre de su moral o de su religión, a impedir estudiar a las mujeres o a dispararle a Rabin. En el plano político, una pura moralidad, incluso noble pero no mediada por la ley, puede convertirse en violencia justicialista, hasta acabar en el linchamiento. Quien roba, y poco importa que lo haya hecho para sí o para su partido, tiene que ir a la cárcel, pero debe pagar su deuda a la justicia en base a la tipificación jurídica de su delito, no al sentimiento o a la indignación moral.

La legitimidad moral calienta la sangre más que la fría legalidad, pero la democracia, ha escrito Norberto Bobbio, se basa en valores «fríos» como la legalidad. O mejor, se basa en la legitimidad sólo cuando ésta se ha traducido en legalidad, en leyes positivas más justas y capaces de tutelar a los hombres. Por consiguiente será no sólo inevitable sino también un bien promulgar todas las leyes que el curso de las cosas haga necesarias. No es una tarea divertida; puede parecer capcioso, pero requiere fantasía. Los antiguos, que lo habían comprendido ya casi todo, sabían que puede haber poesía en legislar; muchos mitos nos dicen que los poetas fundadores fueron también los primeros legisladores.

DIOSES E ÍDOLOS

En una escena de *¡Feliz Navidad, mister Lawrence!*, la espléndida película de Oshima, uno de los protagonistas, un oficial inglés prisionero de los japoneses durante la Segunda Guerra Mundial, dice, con desesperada y terca energía, que no quiere acabar odiando a todos los japoneses. Dice estas palabras mientras lo golpean cruelmente sus carceleros, que se ensañan con él con repugnante brutalidad, obedeciendo a un antiguo código de ferocidad y violencia ritual. El prisionero torturado resiste a la más peligrosa de las tentaciones, la que induce a un hombre a identificar el mal cometido por algunos individuos con todo el pueblo al que éstos pertenecen, con su raza, con su civilización; quien cede a esta tentación cae a merced de un odio ciego y obtuso, que le ofusca cualquier facultad de juicio y cualquier capacidad de distinguir, cualquier libertad de la inteligencia y el sentimiento, cualquier posibilidad de dialogar con los hombres. Ese furor le hace tan reo de la bestialidad como sus abyectos perseguidores, que le instilaron, con sus vejaciones, el veneno del odio. Los violentos, sostenía Manzoni, son responsables no sólo del mal que infligen a sus víctimas, sino asimismo de la perversión a la que les inducen, arrastrándoles a su vez a cometer ellos también un mal.

El oficial, en la película de Oshima, resiste a esa tentación del odio indiscriminado en el momento más difícil, o sea en el mismo momento en el que está sufriendo una violencia; musita esas palabras bajo los golpes de sus torturadores. Oshima es un artista, no un predicador; con la sobriedad épica de los verdaderos narradores, que hacen hablar a los hechos sin tener

necesidad de comentarlos con énfasis didáctica, deja que el espectador viva por sí solo la complejidad de ese proceso moral y psicológico, asistiendo a la película y dejándose implicar inconscientemente, igual que se asiste a la vida y se deja uno implicar, a menudo sin saberlo, en sus contradicciones.

El espectador se da cuenta de repente, no sin turbación, de la torva e indefensa oscuridad que anida en él, de lo expuesto que está también él a los salvajes y retrógrados impulsos de revancha incontrolada, a la excitación de la venganza. Asistiendo a las vejaciones infligidas por los soldados japoneses a los prisioneros ingleses, advierte que algo, en el fondo de sí mismo, se complace al pensar en la derrota japonesa, con sus hecatombes y tragedias, con sus ciudades destruidas, al final de la Segunda Guerra Mundial, de forma atroz. Cae en la cuenta de que también él, en potencia, puede dejarse apresar por una espiral de venganza y convertirse en un ciego instrumento de ella, cómplice y apologista de la barbarie más abyecta.

La película de Oshima posee una gran fuerza moral, puesto que ésta estriba en la capacidad de mirar, sin ilusiones edificantes ni idílicos sentimientos pastoriles, a la totalidad de la persona humana en todos sus entresijos, a las posibilidades de grandeza pero también de infamia latentes en todo individuo. Esta fuerza moral es indisoluble de la intensidad poética del estilo; si el imperturbable y lacónico narrador se convirtiese en un locuaz y sentencioso pedagogo, prodigando nobles admoniciones y comprometidas denuncias, su relato perdería esa cortante verdad que lo estampa en el ánimo del espectador y éste no accedería por sí mismo a la experiencia de una revelación que le afecta en lo más íntimo, sino que se sentiría como mucho exhortado y puesto en guardia, como un escolar por el director de la escuela.

Los artistas ceden a menudo a la retórica didáctica, al temor de no ser comprendidos plenamente que lleva a la redundancia y estropea la poesía, de la misma manera que se estropea el efecto cómico de un chiste si uno se pone a explicar detalladamente en qué estriba la gracia. Incluso un maestro como Bergman no siempre escapa a ese achatamiento, como cuando, por ejemplo, al final de la espléndida *Fanny y Alexander* echa a perder en parte

la escena del banquete, imagen de la estremecedora fiesta de la vida que anida en la sencilla amabilidad cotidiana, con una parrafada de un brindis-sermón que teoriza e ilustra explícitamente ese encanto y ese amor a las pequeñas cosas que la película evocaría con mayor intensidad sin ese sermón, si se limitase a mostrar la seducción de la mesa preparada, la sonrisa en los rostros, las cunas de las dos recién nacidas.

Si el autor se pone a subrayar, a explicar explícitamente y a interpretar su obra, rivalizando con el recensor de la misma, diluye su ambigüedad y empobrece su significado. El gran arte es ambiguo, pero no porque coquettee con los valores o se divierta mostrando su inconsistencia o intercambiabilidad; esta complacencia en lo fútil es el falsete con el que quien no sabe cantar busca dar a entender que él, en realidad, está imitando a los cantantes sin voz. El gran arte es ambiguo porque vela los valores y las pasiones, en los que cree —el amor de Swann por Odette, la lealtad de Lord Jim, la valentía de don Quijote— en medio de la incertidumbre cotidiana, de las imprevisibles contradicciones de los acontecimientos y la fragilidad psicológica de los individuos.

La debilidad de Lord Jim, los entresijos de su corazón que él mismo desconocía o el capcioso laberinto de los acontecimientos no quitan sentido a los valores que persigue, a su exigencia de expiación y redención; esos valores son creíbles precisamente porque están vividos por un individuo, con todas sus dudosas y turbias oscuridades, y no encarnados en un personaje heroico y compacto como un monumento celebrativo. El gran arte es ambiguo, porque pone de manifiesto la grandeza que puede anidar en la fangosa arcilla de la que estamos hechos.

La ambigüedad de la película de Oshima, que no es ajena a la nitidez de los problemas esenciales, está implícita en el mismo hecho de que la crueldad de los soldados japoneses está representada por un artista japonés. Cautivado por la perfecta imparcialidad del relato, el espectador se percata de que —si no resiste, como el oficial inglés, al odio generalizado— terminará por odiar a todo japonés que se le ponga por delante, y por lo tanto también a Oshima, el autor que muestra esa crueldad.

Éste sabe provocar una verdadera catarsis, como los trágicos griegos según Aristóteles; su película muestra a la luz del día y desactiva, diluyéndola, la violencia de los japoneses y la del odio antijaponés. En este sentido la película es una fábula que narra e ilumina los meandros de cualquier conflicto que desgare a los hombres.

Con la equidad del narrador épico, Oshima se niega a salir del paso fácilmente, atribuyendo la violencia sólo a determinados individuos; él sabe perfectamente que algunas formas de violencia son el resultado de toda una civilización y que éstas la ponen en entredicho. En los malos tratos infligidos a los prisioneros no se reflejan solamente los excesos de algunos soldados, sino el *ethos*, la forma, el rito de toda una civilización, su sacra familiaridad con la crueldad y la muerte. No podemos sustraernos a la confrontación con esa civilización en su conjunto, al dilema entre el deber de respetar sus leyes más íntimas —con el riesgo de justificar incluso la violencia— y el deber de juzgar esas leyes y lo que éstas comportan para los hombres, exponiéndonos a violentarlas en nombre de nuestros propios valores y costumbres, con la arrogante convicción de poder erigirnos en jueces de esa civilización en nombre de la nuestra.

Pero el protagonista de la película, el prisionero inglés al que acaban dando muerte al final, se acuerda de una vieja culpa suya y de los crueles ritos de iniciación de los novatos en un *college inglés*. En esa brevísima escena queda indeleblemente evocada una brutalidad que pertenece, también ella, no sólo a algunos individuos, sino a una civilización, a una tradición —en este caso a la inglesa. Esa obtusa violencia —consagrada también, como la otra, por los siglos, los recuerdos, la autoridad de la tradición— podría dar pábulo a una víctima, a un espectador, a odiar —a odiar, en este caso, igual de absurda y bárbaramente, a todos los ingleses; ese abuso goliardesco deja ver las crueldades que mancillan también a la civilización occidental.

No hay nada tan ambiguo como una tradición heredada del pasado, porque en ella se trenzan valores y aberraciones, cortesía y violencia, fidelidad al recuerdo de los padres y obediencia a las infamias que éstos perpetraron y dejaron en herencia. Oshima sabe representar magistralmente,

con despiadada lucidez y a la par con respeto, esa coexistencia de cortesía y violencia, que en la película está encarnada sobre todo por la figura del comandante del campo y su pasión homosexual por el prisionero, esbozada con una delicadeza y una discreción que hacen de esta película uno de los mejores relatos de amor homosexual, una de las pocas obras de arte que plantean con auténtica profundidad el problema de esa pasión.

Toda tradición tiene su nexo entre cortesía y violencia, sus dioses. Oshima parece querernos recordar el respeto por los dioses ajenos, pero también insinuar la sospecha de que muchos de los dioses extranjeros pueden ser ídolos bárbaros al igual que otros tantos fetiches de casa; que el *ethos* del samurai puede esconder una vulgaridad ritualizada como la del antiguo *college*. A las tradiciones, a las costumbres, a las leyes escritas en los códigos o los ritos hay que oponerles, cuando traen aparejadas ofensas a la humanidad, las no escritas leyes de los dioses, como Antígona. Naturalmente no es fácil distinguir este mandamiento universal de una conciencia que habla en nombre de la humanidad, en nombre de la arbitrariedad de un sentimiento subjetivo, que nace de un mero estado de ánimo y pretende imponerse a todos. El mal, se dice al final de *¡Feliz Navidad, mister Lawrence!*, deriva de la presunción de ser justo. Pero la condena de esta violencia dogmática, que ofende al hombre, remite a su vez a una exigencia universal de respeto a los demás, que se siente como medida absoluta de la acción.

En la última escena de la película, el japonés condenado a muerte por crímenes de guerra —pero tal vez, sugiere Oshima, sólo porque los que han vencido son los otros— desea «feliz Navidad» en la lengua de su enemigo; estas palabras, aprendidas y dichas a duras penas en la lengua de quien le está dando muerte, están ya más allá de toda lógica de la violencia y la venganza.

LA BOLSA DE LOS VALORES

Es inevitable un cierto azoro cuando se habla de valores, sobre todo si se hace en un sentido general; con los valores ocurre un poco lo que le ocurría a San Agustín con el tiempo, que decía saber muy bien lo que era mientras no se lo preguntaban, pero que en cuanto le pedían que diera una definición dejaba de saberlo. La dimensión más auténtica de los valores es aquella en la que no es necesario declamarlos ni hacer alarde de ellos, sino que éstos descienden a la existencia cotidiana, se viven a fondo y se traducen en el modo de ser y actuar. Los valores, como enseñó de una vez por todas Max Weber, no se pueden demostrar, sino sólo mostrar; precisamente por eso, como bien sabía el mismo Weber, son el elemento fundamental, lo más importante de la vida —o, como decía, el demonio de la vida de cada uno—, y se falsean fácilmente en las declaraciones programáticas, que caen con facilidad en la retórica o el sermón.

Se oyen muchas quejas sobre una Europa sólo monetaria, carente de alma. Es dudoso que el alma pueda contraponerse a la moneda, como si hubiese una antítesis entre el espíritu —sea lo que sea lo que se entienda por este término— y la economía; el espíritu —que orienta la vida y la acción según valores asumidos como fundamentales— es auténtico sólo si se traduce en el modo de ser y de obrar, si se convierte por lo tanto también en un modo de ver y de hacer economía, de darle sentido. Es obvio que hay que reivindicar los valores —y su exigencia— en una cultura que, cada vez más, considera la vida únicamente en términos de necesidad, eficiencia, utilidad; pero incluso en este caso, no hay que contraponer los valores a las

necesidades, sino que los valores tienen que inspirar la forma en que se considera a las necesidades, en que se las satisface, o bien se las sacrifica a algo superior a ellas. A la Europa de después de Maastricht le hace falta la conciencia y la defensa del principio del valor, de esa exigencia de valores universales que constituye, desde hace más de dos milenios, la esencia de la civilización europea.

Este principio está amenazado tanto por la creciente nivelación de las diversidades, de las peculiaridades individuales, como por su salvaje atomización, que idolatra y aísla las diversidades en una negación de toda universalidad. Los crecientes contactos entre pueblos y culturas distintas, que provocan difíciles problemas pero constituyen un vital enriquecimiento, podrán dar lugar a situaciones difíciles, en las cuales la elección entre el debido relativismo cultural y la afirmación de valores irrenunciables —las no escritas leyes de los dioses— podrá plantearse de forma dramática. Muchas diversidades —de usos, costumbres, tradiciones— pueden y deben ser superadas, contra toda estólida cerrazón, en un diálogo fraterno, al calor de los valores que trascienden las diversidades en una común universalidad. Pero podrán, pueden, darse situaciones en las que algunas culturas, grupos o individuos proclamen, sientan como valores irrenunciables para ellos lo que para otros puede parecer inaceptable o inhumano.

La democracia, que es hija de la tradición europea y constituye su esencia, estriba en el continuo esfuerzo, que no llega nunca a conclusiones definitivas, de distinguir entre posiciones contrapuestas, incluso duramente contrapuestas, pero con el mismo derecho a expresarse y enfrentarse libremente, y posiciones que, dolorosa pero necesariamente, no hay otro remedio que excluir de ese diálogo y esa confrontación libres; de la misma forma que hay que permitir a una formación política que propugne la estatalización o bien la liberalización en el campo económico, pero no se puede permitir que propugne la violencia racista. En la sociedad multiétnica y multicultural del futuro, con la que Europa siempre se las tendrá que ver, será cada vez más necesario, precisamente para mantener lo más abierto posible el espíritu de diálogo y de fraterna aceptación respecto a las

diversidades, establecer un irrenunciable *quantum* de universalismo ético, no sacrificable en ningún caso.

Entre los elementos que no podrán seguir sin ser básicos, so pena del declive de la propia civilización europea en el sentido fuerte de la palabra, están el sentido del valor primario del individuo y la racionalidad. En sus más diversas formas, la civilización occidental se ha fundado siempre sobre este sentido del valor primario del individuo, contrapuesto a la totalidad que propugnan otras tradiciones. Se trata de una visión que encontramos —por poner sólo algunos ejemplos— en los estoicos y en su derecho natural, en el concepto cristiano de persona, en las garantías elaboradas por el derecho romano y así sucesivamente hasta llegar a las grandes conquistas del liberalismo, la democracia y el socialismo, formas distintas pero con el denominador común del acento puesto en el individuo, en su valor insuprimible, en la necesidad de tutelarlos. Las transformaciones sociales, que han creado y crean tantas libertades, corren el riesgo también, paradójicamente, de poner en peligro este valor insuprimible del individuo. También parece estar en peligro, a pesar de la creciente racionalización técnica, la racionalidad, hostigada por un cada vez más difuso irracionalismo, por un amasijo de ocultismo y superstición.

Es necesario un pensamiento antiidólatra, un pensamiento fuerte capaz de establecer jerarquías de valores, de elegir y por consiguiente dar libertad, de proporcionar al individuo la fuerza de resistir a las presiones que le amenazan y a la fábrica de opiniones y eslóganes. No en vano el totalitarismo blando y coloidal del poder de los medios de comunicación está confiado a gelatinosas ideologías débiles, que dejan al individuo inerme a merced de las fuerzas anónimas que lo mangonean, despojándole de esa astucia de serpiente (esa conciencia de los conflictos) sin la que, como está escrito en el Evangelio, no cabe siquiera una auténtica simplicidad de paloma.

Sólo una jerarquía de valores puede impedir que el Yo individual pierda su unidad y solidez y se diluya, como decía Nietzsche —alegrándose de ello, desde su punto de vista, u obligándose a alegrarse—, en una «anarquía de átomos, en una multiplicidad de núcleos psíquicos y pulsiones que ya no

caen prisioneros en la rígida coraza de la individualidad y la conciencia». Hoy en día la realidad, cada vez más virtual, es el escenario de esta posible mutación del Yo.

Este Yo que ya no es un individuo —el cual construye su persona sobre valores— sino un pulular centrífugo e indistinto, puede comportar desde luego una mayor flexibilidad en el reconocimiento de las libertades ajenas, pero comporta asimismo el riesgo de aguar esa libertad en la indiferencia, de equiparar cada cosa con cualquier otra, en una especie de bazar indiferenciado en el que la paridad se convierte en una caricatura de sí misma, corno si, por ejemplo, la solidaridad y el racismo fueran facultativos. Por supuesto, un bárbaro dogmatismo ideológico o religioso no es el mejor modo de afrontar este peligro; la única respuesta es la continua, humilde y adogmática búsqueda de jerarquías de valores. La industria cultural parece abolir cada vez más estas jerarquías, estas diferencias entre órdenes de valores. Pero esa montonera —que pone en el mismo nivel a Kant y la basura de las misas negras— no toma nunca partido sino que pone, como ocurre en los periódicos, una «opinión» al lado de la otra; es lo contrario del diálogo y el encuentro entre personas y mundos distintos. La fábrica de la opinión sólo aparentemente deja hablar a todos, porque neutraliza y elide las contradicciones reales en un coro sustancialmente monótono, que canta más o menos la misma canción y no permite que se la ponga de veras en entredicho.

Se trata de una homogeneización gelatinosa, en la que las diversidades y las individualidades desaparecen, donde cualquier cosa parece intercambiable con cualquier otra y pierde sus propios rasgos. Este mundo —que en ciertos aspectos parece ser el mundo del futuro, por lo menos para Occidente, un mundo en el que todo está permitido, desde la falta de corrección gramatical a la profanación— no tiene nada que ver con las verdaderas mezclas y revocaciones de jerarquías con las que los grandes poetas, los fundadores de religiones o los revolucionarios políticos han abatido siempre las barreras entre los hombres y las culturas.

Otro de los valores que hay que defender, o quizás que recuperar, es el sentido del Estado. Giuliano Amato ha llamado acertadamente la atención

acerca de la función insustituible de los Estados, contra la retórica actual de los localismos que desea su disolución de forma cada vez más visceral y furibunda. Cuando en la adolescencia leemos *Los tres mosqueteros* y nos enamoramos ya para siempre de esas aventuras que se suceden con la ligereza del viento, uno, faltaría más, no se pone de parte de los guardias del Cardenal, obedientes a una tenebrosa Razón de Estado, sino de la valentía y lealtad de D'Artagnan o de Athos. Y sin embargo el cardenal Richelieu, que urdió efectivamente esas tramas, estaba construyendo por entonces un Estado moderno, con sus leyes superadoras del egoísmo de los distintos cuerpos sociales, y aplastando el arrogante poder de los señores feudales, que querían mantener sus orgullosos privilegios y defender la desigualdad contra la ley. Richelieu, que prohíbe el duelo, impidiendo a los nobles tomarse la justicia por su mano entre ellos, representa el triunfo del derecho sobre la barbarie tribal, reservando sólo al Estado el ejercicio de la fuerza para reprimir los delitos y tutelar a los débiles, en caso contrario a merced de los poderosos.

El Estado moderno, que nace autoritario, irá poco a poco evolucionando —por influjo también de otras tradiciones políticas, especialmente inglesas— hacia formas liberales y democráticas, que tendrán que afirmarse contra sus estructuras autoritarias y absolutistas, pero que no podrían existir sin la formación de la unidad estatal en perjuicio del anárquico particularismo feudal. Los países que llegan con retraso a esta unidad, como Alemania, sufren sus nefastas consecuencias y se convierten en más fáciles presas de las dictaduras.

Hoy la aversión por los guardias del Cardenal, tan inferiores en los duelos con los intrépidos mosqueteros, es todavía más fácil, porque asistimos a una descomposición y desvalorización del Estado, que no tiene nada que ver con la crítica del Estado social, con la que se confunde arbitrariamente. También ésta es con frecuencia ambigua, porque hace un batiburrillo de tres planos sustancialmente distintos. Una cosa es oponerse a las degeneraciones del Estado social, como las pensiones adjudicadas —por superficialidad o estafa— a falsos inválidos y demás parasitismos. Estas críticas, por sí mismas, no niegan al Estado social, de la misma forma que

denunciar a un policía corrupto, brutal o ineficaz no supone negar la necesidad de la policía.

Y otra cosa distinta es medir, con la debida responsabilidad, los límites materiales más allá de los cuales, en la situación y el momento en que nos encontramos, no se puede ir en lo tocante a la asistencia a los ciudadanos, sin caer en una demagogia nefasta para todos. Este sentido del límite —y la disponibilidad para franquearlo cuando sea concretamente posible— tampoco es un rechazo del Estado social. Pero otra cosa bien distinta —y ésta sí que implica su programática negación— es afirmar que cada uno debe pensar sólo en sí mismo y que si alguien muere de hambre a mi lado no hay por qué plantearse cuánto es legítimo desembolsar para ayudarle, sino simplemente dejar que cada uno vaya por su camino y él hacia su muerte. Esta posición tiene orígenes muy antiguos, desde cuando Caín decía enojado: «¿Acaso soy yo el guardián de mi hermano?»

Pero ni siquiera la más ácida crítica al Estado social ha de confundirse con esa creciente denigración del Estado que contrapone por un lado los localismos tribales, auténtica caricatura e insulto al verdadero amor al lugar de nacimiento, y por otro y sobre todo los cuerpos sociales y los poderes económicos emancipados de la igualdad ante la ley. Todo esto hace que nuestra época se parezca al final de la edad antigua y del imperio romano; no por azar la negación del Estado va unida a la del derecho, al deseo de que éste sea cada vez más sustituido —en la reglamentación y el gobierno de las cosas— por la economía. Los mercados, que tan mal soportan unas fronteras por lo demás cada vez más superadas, tienden a reclamar su autonomía de las leyes y las ordenanzas generales; propenden a debilitar las constituciones formales en favor de su sustitución por las «materiales», o sea por el conjunto de los comportamientos, reacciones e intereses que articulan la vida social.

La retirada del Estado de la economía exige por el contrario una más sólida certeza de la ley. Paradójicamente, un Estado comunista podría tener menor necesidad del derecho, toda vez que, al gestionar por sí mismo toda la vida económica y social, no necesitaría leyes que regularan los conflictos de intereses, sino como mucho reglas organizativas, algo así como un

reglamento escolar que prescribe el horario de las clases y el reparto de las aulas pero que no es todavía un código. No es casual que una de las debilidades del pensamiento marxista haya sido su subestimación del derecho, a menudo considerado como una mera sobreestructura o un formalismo conservador por naturaleza.

Cuanto más renuncie el Estado a ser un sujeto económico, tanto más debe garantizar, con la certeza de la ley y la fuerza para aplicarla, el ordenado desarrollo de actividades que, al ser cada vez más complejas, se convertirían en caso contrario en una anarquía incontrolable, fuente de conflictos y abusos sin fin. El simple contrato, el acuerdo entre las partes, no puede sustituir a la ley, que permite valorar su validez, impugnarlo si no es válido e imponer su cumplimiento si uno de los contrayentes no lo respeta. Para el caso de grandes acuerdos concretos se podría confiar en el automático reglamento de las costumbres no escritas y de los mecanismos de reacción y contrarreacción de la dinámica social; un pacto entre una gran industria y un sindicato grande cabe que esté ya suficientemente garantizado por las desastrosas consecuencias que, para ambas partes, acarrearía su incumplimiento. Pero en una red cada vez más compleja de relaciones directas e indirectas entre agentes de diversa índole y fuerza, se hace difícil pensar que un mecanismo autorregulativo sea suficiente para tutelar a todas las partes, algunas con mayor y otras con menor capacidad para defenderse, y para evitar repercusiones indeseables; por poner sólo algún ejemplo de lo más banal, pensemos en las relaciones entre las industrias y la contaminación o en el trabajo negro, que la «constitución material», o sea la situación del momento, a menudo favorece.

Hoy el Estado está puesto en entredicho por los anarco-capitalistas (a los que quizás por otra parte les falta luego tiempo para pedir una intervención ante una muchedumbre enfurecida, pero son reacios a pagar los impuestos necesarios para la sin embargo deseada potenciación de la policía).

El anti-Estado cuenta con múltiples tradiciones. En la Prusia de Federico II, escritores como Herder soñaban con la disolución del Estado-máquina federiquista en las comunidades rurales de las parroquias. Los

anarquistas propiamente dichos siempre desearon el abatimiento del Estado y su sustitución por asociaciones humanitarias e igualitarias. Pero el actual anti-Estado de los ultras libelistas tiene rasgos distintos, porque ensalza la desigualdad y rechaza cualquier tipo de tutela del débil en la jungla o el Lejano Oeste de la vida, rechazando por ello al Estado y tratando de debilitar el control de la ley y el derecho.

Ciertamente, Estado y derecho se nos antojan prosaicos, melancólicos; las cosas esenciales de la vida —el amor, la amistad, la aventura, la muerte— suceden sin códigos y el vaquero es más fascinante que el burócrata, aunque la literatura austriaca nos haya dado inolvidables retratos de burócratas y de su profunda y ambigua poesía existencial. Pero si el Lejano Oeste es seductor, con ese héroe generoso que defiende a la muchacha inerme de los malvados pistoleros que quieren robarle el rancho, cabe preguntarse qué ocurriría si por ventura no llegase ese héroe providencial, que en la realidad por cierto no llega casi nunca. Y las películas del Oeste muestran la necesidad del shérif, con el que da comienzo la obra de la ley y el Estado, sin la que los débiles están expuestos a la violencia de los fuertes.

El liberalismo dice que la libertad de un individuo cesa allí donde empieza la de otro; los anarco-capitalistas, que no se preocupan por estos límites y tutelas, no pueden declararse más liberales de cuanto pueda hacer un estalinista. La reputación del Estado está desde luego echada a perder por los estatólatras, que hacen de él un valor absoluto y olvidan que está al servicio del individuo —de todos los ciudadanos— y no a la inversa y que nace para mayor garantía del individuo, cosa que no sucede en las dictaduras de Hitler o de Stalin. Pero las dictaduras son la negación del Estado, que con ellas cae en manos de grupos exentos de toda legitimación, en manos de aquellos poderes que los romanos llamaban globalmente *latrones*.

La diversidad de la vida, bien inestimable, no tiene por qué estar necesariamente humillada, sino que puede ser protegida por el Estado. Los grandes estados del mundo —desde el imperio romano al habsbúrgico— son ejemplos de una riquísima diversidad de naciones, culturas, paisajes humanos, usos y tradiciones. Esa variedad estuvo defendida por la *lex*

romana, vigente tanto en la Galia como en África, por la efigie de Francisco José grabada en las monedas usadas en Galitzia o en la región de Salzburgo o por el paso cadencioso del gendarme imperial, que impedía a los señores feudales maltratar al campesino y a las nacionalidades más potentes oprimir a las más débiles.

La diversidad hecha posible por el orden de un Estado puede no ser menor que la del Medioevo fraccionado y anárquico, tan grato al gusto posmoderno. Napoleón, que promueve y difunde con su código la igualdad jurídica de los ciudadanos y hace abolir las discriminaciones contra los judíos, es más hijo de los soldados del Cardenal que de los nobles con el antojo del duelo. La civilización y la democracia liberal están de parte de Napoleón, del código que abate los muros del gueto, y no de parte de quien construye esos muros o de quien dejaría en cualquier caso que quien estuviera en posesión de la fuerza para hacerlo levantase guetos para encerrar en ellos a quien le pareciera. Sin ley no hay orden ni libertad; el eclipse del derecho deja al mundo, dirían los romanos, a merced de los *latrones*.

LA ERA DE LO FACULTATIVO

A veces una época puede quedar resumida en una palabra clave que, como una marca de fábrica, indica sus aspectos y tendencias más llamativas o sus manías más persistentes, su retórica dominante. Las tres palabras que caracterizaron a las tres épocas vividas por Montanelli —él dice eras— son, según ha escrito en el *Corriere*, hierro, eventual y flexible. Estos años nuestros podrían tal vez definirse, por una actitud que los distingue en los más diversos ámbitos de la vida y el pensamiento, como la era de lo facultativo. Religiones, filosofías, sistemas de valores o concepciones políticas se alinean por orden en las secciones de un supermercado y cada uno —según la necesidad o el apetito del momento— toma de un estante o de otro los artículos que se le antojan, dos paquetes de cristianismo, tres de budismo zen, doscientos gramos de ultraliberalismo, un terrón de socialismo, y los mezcla a placer en un cóctel privado.

En este clima cultural es cada vez más difícil definirse de una forma concreta, o sea limitada, elegir una cosa y excluir otras. Si se es cristiano, no se es budista, y viceversa, aunque se veneren como es debido, en ambos casos, la altísima enseñanza de Jesucristo y de Buda y se aprenda mucho de sus ejemplos. Sólo se respeta una concepción del mundo si se la toma en serio hasta el fondo, si nos enfrentamos con rigor a la verdad que anuncia o a nuestra capacidad o incapacidad de seguirla realmente. Declararse atolondradamente musulmanes o cristianos —o tal vez ambas cosas— al calor de un superficial impulso sentimental y pretender diluir o fundir las diferencias de esas religiones en una salsa privada significa ofender su

seriedad y dignidad. Lo que una filosofía y una fe propugnan es una unidad orgánica, no una ensalada donde cada uno de sus ingredientes sea facultativo, algo que se puede tomar o no según capricho. Ahora en cambio todo parece ser «facultativo», elemento aceptable o rechazable al gusto de uno sin que ello comporte la alternativa entre una adhesión o un rechazo de conjunto. La New Age, por poner un ejemplo, es una típica expresión de esta actitud vagamente espiritualista que picotea de aquí y de allí en los platos del Absoluto, batiéndolo todo luego en una bienintencionada papilla del corazón.

Este sincretismo exasperado es típico de los momentos de transición de una civilización a otra; no es casual que floreciera exuberante al final del Imperio romano y de la civilización antigua —época a la que la nuestra se parece cada vez más—, cuando prosperaban cultos supersticiosos de todo tipo y se fabricaban nuevos ídolos con los fragmentos de los agrietados dioses de todos los panteones. Aquella disolución encontró, entonces, en el cristianismo una nueva idea —fuerza capaz de dar sentido y unidad a lo real. Hoy en día no es posible saber si se podrá recomponer una unidad y qué idea del mundo podrá hacerlo; el mismo cristianismo, por primera vez, corre un fuerte peligro de desaparecer definitivamente.

La tendencia a reducirlo todo a algo facultativo es una defensa frente al trastorno de un mundo en el que objetivamente es cada vez más difícil decir qué es lo necesario y sustancial. Este nuevo sincretismo es distinto del sincretismo universal practicado desde siempre por todos, que ha hecho y hace suyas tanto la desesperación de Hamlet como la risa de los amantes de Boccaccio o la leticia de San Francisco. Cada uno toma, legítimamente, muchas cosas, incluso distintas y hasta opuestas, de todas partes, porque la vida no es dogma ni sistema, pero sólo se hace justicia a su creativa contradicción si se distinguen y respetan las diversidades en contraste, no si se las pasa por la batidora para obtener un confuso batiburrillo.

Toda elección ética concreta hunde sus raíces en el imprevisible caos de la existencia, en las vivencias de ese momento y ese individuo en concreto, pero ello no significa adecuar de antemano, cada vez, una ley moral a la situación. La ética existencial —ha escrito, en su defensa, el gran teólogo

católico Karl Rahner— tiene apasionadamente en cuenta la irrepetible concreción de cada experiencia, pero es distinta de la pasiva y conformista ética de la situación, que se adapta simplemente a esta última. Simone Weil tenía una fe ardiente, pero algunas dudas acerca de ciertas afirmaciones de la Iglesia —ni siquiera fundamentales, pero tampoco facultativas— la llevaron a detenerse ante el umbral de ésta y a abstenerse, por respeto, de los sacramentos. Una actitud como ésta es mucho más religiosa que la de quien comulga sin saber siquiera si ha observado o no las normas prescritas para acercarse a la Eucaristía.

Lo *facultativo* inspira, como es obvio, sobre todo las opciones morales, porque es particularmente cómodo elegir a placer entre los mandamientos y las prohibiciones; un eunuco aceptará convencido y con gusto las prohibiciones ascéticas y un rígido puritanismo, un borrachín suprimirá la gula de la lista de los pecados capitales y ningún evasor fiscal relacionará su forma de actuar con el séptimo mandamiento que impone no robar. La esfera de lo facultativo se extiende cada vez más, engloba un territorio tras otro. Ha invadido y está progresivamente invadiendo también el ámbito de la ley, de lo que impone —o tendría que imponer— con ineludible necesidad el Código Penal.

Las recientes vicisitudes, más o menos —en realidad siempre menos, es más, bastante poco— misteriosas en relación a los secuestros de personas, se relatan y comentan de una forma que, poco a poco, borra la distinción entre comportamientos lícitos e ilícitos o bien la achaca a la casualidad de la situación y al estado de ánimo, como aguando progresivamente el concepto mismo de delito en sus distintas gradaciones y especificaciones, definidas no ya por la certeza del derecho, sino por la precariedad de las circunstancias y los sentimientos. La zona moralmente gris —otra palabra que tiene mucho éxito y que se repite como una cantilena psicodélica— se extiende como una mancha de aceite y en la zona gris nada es debido o prohibido, sino que todo es facultativo, esto es lícito.

En lugar de los confidentes de otros tiempos, a los que se les perdonaban algunos pecadillos a cambio de útiles soplos, ahora tenemos a «familias» de señores del crimen con las que el Estado «trata» casi de igual

a igual, como en las negociaciones entre Estados soberanos, confiriéndoles de este modo credibilidad y legitimidad; toda cuestión tratable es, por definición, algo *facultativo*. Se marchita cualquier «tú debes» y «tú no debes»; el mismo secuestro se transforma imperceptiblemente, no suscita la execración que suscitaba y tendría que suscitar siempre, sino que acaba por parecer casi como una actividad anómala y criticable pero en cualquier caso, quién sabe, a lo mejor comprensible en ciertas situaciones, ya que la sociedad es inicua, la vida compleja, el corazón confuso y juzgar es siempre difícil. A este paso, dentro de algunos años la Anónima Sequestri^[3] bien podría convertirse en una sociedad por acciones con cotización en Bolsa.

Las discusiones sobre la justicia son también cada vez más aberrantes; en lugar de girar en torno a problemas urgentes y concretos (la aceleración de los procesos, la separación de las carreras de los magistrados, la corrección o el castigo de errores y abusos), evocan con frecuencia una absurda contraposición y exigen casi una elección de bando entre jueces y delincuentes, como si cometer delitos y perseguirlos fueran dos acciones de análoga dignidad entre las que es susceptible elegir en base a las convicciones e inclinaciones de uno, de la misma manera que se elige, en vacaciones, entre el mar y la montaña o se opta por votar a los conservadores o a los laboristas. Da casi la impresión de que la magistratura preocupa y ocupa más a los políticos que la mafia, que extorsiona, impide toda libertad o dispara delante mismo de los niños. Únicamente un clima ético-cultural de este tipo puede explicar, por ejemplo, que haya sido posible la inaudita, inconcebible frase de Berlusconi, que ha equiparado los magistrados a las Brigadas Rojas —a los asesinos de Bachelet, Croce, Casalegno y otros muchos, incluidos muchos jueces caídos en defensa de la ley y de los ciudadanos frente al terrorismo. No me cabe duda de que el propio Berlusconi —que ha asumido y es candidato a asumir de nuevo la responsabilidad del gobierno de Italia— ha sido el primero en arrepentirse de su ocurrencia autolesiva; es grave y sintomático que hasta las protestas respecto a esa declaración hayan sido demasiado morigeradas, como si no sintieran suficientemente su enormidad.

No todo puede ser facultativo. Elegir al gusto de uno, como en un menú, es agradable y, cuando es lícito, es también justo hacerlo cada vez que sea posible, porque no se trata desde luego de ser avaros con los placeres para uno mismo. Pero a veces no se puede. A su hija, que le exhortaba a ceder, a darle la razón al rey para salvar la cabeza, Tomás Moro, desde la cárcel en la que esperaba el patíbulo, le respondió que lo haría con mucho gusto, pues no era cosa de pamemas moralísticas, ya que él amaba la vida y también la buena mesa, pero «esta vez», añadía, «créeme, querida Meg, de verdad que no puedo».

1998

LA IGNORANCIA ES UNA VIRTUD

Los periódicos dieron hace poco la noticia de un sondeo realizado en Inglaterra, según el cual resultaría que numerosos sacerdotes anglicanos no saben bien cuáles son los diez mandamientos. Los breves comentarios al caso se guardaban bien, acertadamente, de insinuar que la Iglesia Anglicana esté menos preparada que las demás Iglesias, hermanas o rivales en el anuncio del Evangelio; entre líneas, si acaso, se leía una cierta admiración por esa presunta ignorancia, como si ésta bastase, por sí sola, para dar testimonio de una mentalidad más abierta y un ánimo más sensible, libre de formalismos esquemáticos y por ende más creativo y más capaz de caridad cristiana.

Por muy inconscientes que fueran, en los matices de esos comentarios emergía no un juicio sobre el clero anglicano —desde luego no menos digno que otros ni, como sucede en cualquier institución humana, menos exento de imperfecciones—, sino una actitud cada vez más difusa en nuestra cultura, que no hace referencia sólo a las Iglesias o las religiones, sino a la existencia en general. Si un sacerdote, cualquiera que sea su confesión, ignora el Credo del que está llamado a dar testimonio y no se preocupa por colmar dicha laguna, parecería obvio sugerirle que cambiase de oficio, lo mismo que a un profesor de matemáticas incapaz de hacer una multiplicación o a un médico que no supiera dónde está el páncreas o la clavícula.

Sin embargo a menudo las manifestaciones de ignorancia son recibidas con simpatía, como si revelaran alguna genialidad o por lo menos una

sensibilidad superior al frío conocimiento de nociones sistemáticas. Se trata de una retórica chabacana. Por supuesto, es evidente que la posesión de las nociones no basta; no es suficiente saber dónde está el esófago para ser un buen médico ni dominar la gramática y la sintaxis para ser un verdadero escritor. Pero es asimismo ridículo suponer que basta con no conocer las bases del oficio de uno para trascender su rutina mecánica y alcanzar una mayor originalidad. No todos los que le dan patadas a la gramática son poetas, no todos los que se embarullan con el teorema de Pitágoras son geniales matemáticos, libres de fórmulas seculares y por ende dueños de una orgullosa creatividad.

Ésta se afirma siempre en su confrontación con las normas y las leyes, aunque sea para superarlas y fundar unas nuevas, como el poeta que renueva y revoluciona el lenguaje, pero a través del conocimiento de su estructura y de sus fundamentos. Los esquemas y las clasificaciones tienen una intensa carga de pasión y poesía, porque constituyen un esfuerzo por poner orden en el caos del mundo y por comprender, valorar y abarcar la realidad de la vida. No están desde luego a la altura de ésta, que no se deja disciplinar y sería ingenuo presumir de poderla afrontar siempre con reglas ya preparadas, colocando cualquier fenómeno imprevisible en su correspondiente casilla prefabricada. El mapamundi no contiene al mundo ni exime del riesgo ni de la seducción de aventurarse por sus laberintos.

Pero el mapamundi da color y relieve a la realidad, muestra por primera vez mares y mundos lejanos, descubre magnitudes y distancias, enciende fantasías y nostalgias; los intrépidos exploradores que salieron en otros tiempos en busca de lo desconocido estaban movidos, en el fondo de su corazón, por el amor a lo lejano, pero no desvariaban enfáticamente sobre el amor y la lejanía, sino que se ponían manos a la obra con el sextante y los compases, medían ángulos y circunferencias, hacían un balance de su navegación por mar y en ello consistía su poesía.

Nuestra cultura, enraizada en una época altamente racionalizada y dominada por el saber científico y tecnológico, está obsesionada por el miedo a lo artificioso y lo inauténtico, por la desazón ante la idea de perder frescura y espontaneidad y por el cómodo y retórico prejuicio conforme al

cual el *esprit de géometrie*, el rigor conceptual, le corta las alas al *esprit de finesse*, a la espiritualidad y el alma. Haciendo ostentación de esta preocupación y convirtiéndola en una coartada para la pereza intelectual, se pretende que basta mostrar falta de claridad lógica para parecer ricos de sentimiento. De esta forma, para evitar el trabajo de buscarla de veras, se finge que la verdadera y auténtica vida es cosa fácil y al alcance de la mano y se hace alarde de una falsa simplicidad anímica, sin conseguir con ello más que una caricatura y una parodia de los valores que se pretenden afirmar, al igual que las tarjetas postales y los anuncios de verdes bosques y mares azules no son sino la falsificación de la naturaleza que se dice amar. Todo ello no revela ninguna profundidad de sentimiento, sino más bien aridez o banalidad encubiertas en una especie de papilla del corazón. Sin una libre y adusta sobriedad laica no hay verdadera fe ni verdadero amor a la vida que valgan.

Hace tiempo, en un programa televisivo, una atractiva señorita sentaba cátedra sobre la inquietud de su búsqueda espiritual reacia a todo sistema, de forma que, decía, si una tarde encontraba a alguien que le hablaba con entusiasmo del budismo, por la noche ella ya se había hecho budista, probablemente sólo por una noche. A lo mejor pensaba que su actitud podía escandalizar a quien respetaba códigos y catecismos, mientras que en cambio a lo que de veras ofendía no era sólo al budismo —uno de los grandes patrimonios de la humanidad, que es injurioso pretender conocer en dos horas— sino sobre todo al espíritu de libre investigación, que exige paciencia, atención y respeto por su objeto de búsqueda, conciencia de la dificultad de comprensión y capacidad de someterse al trabajo necesario para llegar a él. Para abandonarse al encanto de Natasha en *Guerra y paz* de Tolstói, hace falta por lo menos leer las novecientas páginas de la novela, sin presumir de comprenderlo y sentirlo leyendo sólo un resumen de cien páginas, como ofrecía hace tiempo una conocida revista. Quienes defienden el alma, la poesía, el corazón o la creatividad son hoy quizás quienes menos hablan de ello y aprenden en cambio, con el arrojo y la pudorosa paciencia del amor, las gramáticas de la realidad, con sus reglas y sus excepciones, tanto si se trata del decálogo, de ecuaciones o de las figuras retóricas del

lenguaje. El reino de los cielos, está escrito, no es de aquellos que dicen continuamente «¡Señor, Señor!».

1997

SI LA LÓGICA CAE EN PICADO

Después de la tragedia, lo grotesco. Un bimotor EA6B de los marines norteamericanos cortó los cables del teleférico del Cernis, en Cavalese del Trentino, provocando la muerte de veinte personas. Las causas y las responsabilidades de la tragedia tienen que ser ratificadas por la investigación de la magistratura y no es formalmente lícito anticipar ningún juicio. Pero es increíble —y sería siniestramente cómico, si no hubiera veinte muertos— que durante tres días se haya discutido seriamente sobre si el avión, en el momento del accidente, se había salido o no de su ruta, como si hubiera sido posible lo contrario. Un inefable general Guy Vanderlinden, comandante en jefe de los marines en la zona de operaciones mediterránea, le replicaba tranquilamente al ministro Andreatta, que precisaba que el bimotor había abandonado la ruta autorizada a la altura de Riva, que «todo estaba en orden» y que el avión «había seguido la ruta regularmente autorizada por el mando de la base de Aviano».

El general —pero también todo aquel que se detenga aunque sólo sea un minuto a tomar seriamente en consideración sus declaraciones— evidentemente no sabe lo que es la lógica más elemental. Si un avión choca con un teleférico, las posibilidades son dos: o es el avión el que se ha desviado de su ruta, por el motivo que sea (accidente, avería, error, tormenta, bravuconería del piloto), o bien es el teleférico el que se ha salido de su recorrido establecido, el que ha dado un brinco en el cielo y ha arrollado al avión. No hace falta ser un genio ni un experto en aeronáutica para considerar más bien improbable esta última hipótesis, que en cambio el

general considera evidentemente la más creíble, porque si en el momento del choque el avión circulaba por la ruta adecuada, quiere decir, necesariamente, que el teleférico había cambiado arbitrariamente de sitio y altura y que la aeronáutica militar estadounidense podría enviar una citación a los malvados o incompetentes manipuladores del teleférico por los prejuicios ocasionados a su bimotor.

Recorrido regular a lo largo de la ruta asignada, repetía sereno el estrategia, al que hacían eco sus colegas. Pero si aquélla era la ruta asignada, y por ende si estaba previsto que en aquel momento el avión se encontrara a aquella altura y en aquel punto, caben sólo dos posibilidades. Si el mando que autorizó la ruta sabía que en aquel punto y a aquella altura había un teleférico, se trataría entonces de un choque deseado y por consiguiente de una catástrofe premeditada. Si no lo sabía, significa que se trata de personas incapaces de establecer una ruta o proclives a establecerla al buen tuntún y no es muy entusiasmante que se diga la idea de que personas de semejante competencia estén destinadas en el mando de una base militar tan importante para la defensa de Occidente.

Obviamente ninguna de las dos hipótesis implícitas en las palabras del general Vanderlinden y sus colegas es verosímil; salta a la vista que —si estas dos hipótesis no son ciertas, como de hecho no lo son— el avión tenía que encontrarse fuera de su ruta y que es insultante para la inteligencia —y ofensivo como una burla a las víctimas— el solo hecho de discutir sobre ello. Lo sucedido puede ser explicado sólo como un accidente o como una criminal bravuconería de los pilotos que quisieron ver si conseguían pasar por debajo de los cables del teleférico.

El mínimo derecho que nos asiste es conocer la verdad. Los responsables tendrían que comprender que, como decía Biagio Marin, diciendo la verdad y siendo honrados no sólo se salva el alma y la conciencia, sino que a la postre incluso se sale ganando, porque se afirma la dignidad de uno y por lo tanto también el prestigio. Si una gran potencia se sintiera en peligro por la verdad de lo que ha sucedido en Cavalese, cabría dudar que se tratara en efecto de una gran potencia. Incluso las embarazosas frases de circunstancias y los intentos de ocultar esa verdad debieran tener

un mínimo de recato y no ofender nuevamente a las víctimas con su descaro. Sería moralmente menos grave si se intentase camuflar el avión o decir que no era norteamericano, antes que sostener que aquel vuelo, en aquel momento, era regular. Cuando, en la toma del poder por parte de los comunistas en la Praga de 1948, Jan Masaryk, adversario de éstos, cayó —verosímilmente empujado— desde un balcón, el régimen sostuvo —verosímilmente mintiendo— que se había suicidado, pero no tuvo el valor de decir que no había caído o que aquella caída formaba parte de las normales prácticas de gobierno.

Es descorazonador comprobar cómo hasta en un episodio como éste — en el que los hechos hablan por sí solos terrible e indiscutiblemente, igual que «pilastras de granito», ha escrito Eugenio Scalfari— se pierde de vista la realidad o se pierde el bien del intelecto, o sea la lógica más elemental, elucubrando y mangoneando con la visión de las cosas. Las generalizadas protestas antinorteamericanas contribuyen también a enredarlo todo, a confundir la realidad de lo que ha sucedido y que no puede por sí mismo poner en entredicho las bases militares, que debieran continuar o no según su utilidad o inutilidad en el marco de la política europea. Ciertamente, la OTAN surgió para defender a Occidente de la amenaza soviética; por suerte esa amenaza ya no existe, porque sería preocupante si la libertad y la democracia estuvieran defendidas por fuerzas armadas mandadas por hombres que no saben razonar. Los grandes generales, por el contrario, se distinguen por su lucidez, por su lógica, por el rigor intelectual y la capacidad para afrontar y dominar los acontecimientos, como se puede comprobar leyendo las hazañas de Aníbal o los escritos de Julio César o de Von Moltke, el vencedor de Napoleón III en Sedan, llamado «el pensador de batallas». Por suerte ya se han alzado voces norteamericanas dignas de crédito que llevan la discusión a cauces más razonables y sensatos.

Violar las leyes de la lógica es una violencia no sólo contra los conceptos, sino también y sobre todo contra la vida y los sentimientos, porque significa enredar con los documentos y confundir las partes, intercambiar los papeles de víctimas y culpables alterando el orden de las cosas y atribuyendo hechos a causas o a causantes distintos de los efectivos.

Los agravios a la razón son también siempre agravios al corazón. En espera de que salga a la luz la verdad de esta tragedia y que los responsables de ella sean llamados a responder ante la ley, sería oportuno que a quien sostuviese que aquel avión, en el momento de la catástrofe, seguía la ruta adecuada se le obligara a asistir a un curso intensivo de lógica, a aprender qué quiere decir formular un juicio y qué es el principio de no contradicción. Éstos son, desde Aristóteles, los puntos cardinales del pensamiento occidental, de la libertad y la democracia, y no estaría de más que les fueran familiares a quienes tienen el cometido de defenderlos.

1998

EL INDIVIDUO PARTICULAR, LA PAREJA Y EL JABÓN

Según una encuesta realizada por el instituto Infratest Burke, aparecida recientemente en los periódicos, las parejas consumen menos jabón, perfumes, cremas, lociones y desodorantes que quienes viven solos. Los resultados vienen a corroborar, con una mal disimulada satisfacción general, la imagen del «matrimonio como tumba del amor», un tópico no menos manido que el que sostiene que madre no hay más que una (afirmación hoy en día puesta por lo demás en entredicho por la biotecnología) o que los italianos son buena gente. Podríamos discutir quizás acerca de los criterios del sondeo; si un escaso uso de la ducha o la bañera es indudablemente elocuente e indica que un individuo tiene poco respeto de sí mismo y aún menos deseo de gustar o de no disgustar al otro, no está claro que quien es parco con el espray y el gel forme parte de esta categoría.

No se puede ser limpios sin utilizar jabón y champú, pero se puede serlo incluso absteniéndose de bálsamos y sueros antiedad, de la misma manera que se puede ser atractivo incluso sin someterse a las lámparas de cuarzo o a las poco apetecibles sudoraciones del *jogging*. Es más, un exceso de atención hacia el propio cuerpo tiene algo de aséptico y asexuado, un aura de higienismo físico y espiritual como el de gran parte de la publicidad de los productos de belleza y salud, que hace absolutamente neutros, no deseables, los cuerpos cultivados y exhibidos de esa forma en muchos anuncios televisivos. En la cara de muchas mujeres elegantes, consagradas

a un meticuloso cuidado de sí mismas, hay a veces —entre los estiramientos de piel, los autobronceadores y la dura mueca de la boca procedente de la representación del rango social— una estéril convencionalidad que hace esa cara mucho menos deseable que otra que se haya dejado marcar magnánimamente por los placeres, los afanes y las penalidades de la vida.

La Mariscala de *El caballero de la rosa* de Hofmannsthal o la de *La educación sentimental* de Flaubert —hermosísimas y deseosas de gustar, pero también proclives a dejarse llevar por la corriente de la vida y del tiempo que pasa— tienen mucho que enseñar, incluso en el dormitorio, a las impecables *siluetas* de las revistas de moda. Una de las grandezas de la Mitteleuropa es su eros, impensable sin el abandono y el desencanto aprendidos del catolicismo y el judaísmo, esa confianza con las cosas últimas y con la elementalidad del cuerpo que Joseph Roth describió en *La leyenda del santo bebedor* y Ermanno Olmi puso genialmente de relieve en su película homónima; la intensidad pasional del protagonista, andrajoso y borrachuzo vagabundo, sería inconcebible si usase demasiados cosméticos.

No en vano un destacado hijo de esa civilización, Freud, puso en guardia frente a las manías de limpieza y a quien se lava continuamente; sustraerle demasiados elementos y señales de fisicidad a un cuerpo —demasiados humores, demasiados pliegues, incluso arrugas— significa menoscabarlo, quitarle sensualidad. El aire caliente del verano, que trae olores callejeros, le sienta mejor a Eros que un aire acondicionado como es debido. El abuso de productos de perfumería por parte de quien vive solo podría quizás suponer también un educado y árido culto de sí —típico de quien no comparte la vida, la cama, la mesa y el tiempo que le ha sido dado—, igual que la gimnasia matutina, utilísima para la ciática pero no demasiado seductora.

El periódico de Trieste trae un comentario de un sociólogo, Willy Pasini, a la encuesta de marras. «La pareja», constata desolado el estudioso, «no está al servicio del consumo.» Hasta la fecha, confieso, había pensado que el consumo estaba al servicio de las personas, emparejadas o sueltas. Cuando, hace diez años, en un gran hotel de Moscú, algunas personas aparecían furtivamente en la puerta de mi habitación pidiéndome una

pastilla de jabón o un tubo de dentífrico, me parecía que aquello indicaba el fracaso del sistema soviético en un sector fundamental de la existencia cotidiana, pero pensaba que se causaba un prejuicio a las personas privadas de dentífrico y no al dentífrico. Esa frase inocente, que vuelve del revés a las efectivas relaciones de valor, señala la tendencia idolátrica de la que una vez tras otra, en formas distintas según los momentos políticos y sociales, da muestras una cultura. Hace un tiempo —no mucho, aunque parezca lo contrario— consumo y consumismo eran palabras deplorables, según un vicio ideológico que las consideraba casi como insultos y veía en ellas la corrupción del mundo provocada por el capitalismo. Consumir bienes —los necesarios y, si se puede, incluso los superfluos, que alegran la existencia— no es desde luego un mal, como bien saben los desafortunados que no disponen de los medios para hacerlo; combatir la escandalosa pobreza del mundo significa intentar dar a otras personas la posibilidad de consumir y, sería de desear, no sólo pan, sino también queso y helados. Es obvia la necesidad de jerarquizar los consumos, dando prioridad a los hospitales frente a las piscinas, y administrar racionalmente —y por consiguiente a veces, si es menester, incluso espartanamente— los recursos, pero esta elemental y responsable sensatez no tiene nada que ver con el sórdido ascetismo moralista implícito a menudo en las ideologías anticonsumistas.

Pero si no hay que condenar el consumo de forma rigorista, es también ridículo hacer de él un valor supremo, un mecanismo cuya finalidad sea él mismo y al que los hombres tienen que adecuarse en todos los sectores e incensarlo como a un dios recién llegado. La sociedad de la opinión huye del pensamiento laico, que, con independencia o no de toda convicción religiosa, significa equilibrio, capacidad de distinguir, de dar a cada uno y a cada cosa lo suyo, de apreciar sin adorar y criticar sin demonizar. Hoy se habla de consumo, de mercado, como se hablaba hace un tiempo de programación o de economía planificada o quizás de revolución, o sea, como si de palabras mágicas se tratara, de un ábrete sésamo. El mercado es un sistema eficientísimo e insustituible de circulación de bienes, es un valor central en el ámbito de la actividad económica, pero no es el universo; saber hacer que funcione una empresa es fundamental, pero no todo es una

empresa y es ridículo e improductivo, por ejemplo, tener por tal a la universidad, como se tiende a hacer con totalizante *pathos* economicista. Consumir y ahorrar son actividades condicionadas por la situación económica del momento; se vive por supuesto más a gusto consumiendo que ahorrando, pero no se trata de ser siervos idólatras de ello. Si la pareja no estuviese de veras «al servicio del consumo», como lamenta el sociólogo, sería un mérito por su parte que la haría más libre, más transgresora y por consiguiente eróticamente más picante que quienes viven solos y devotos del gel o de las cremas con retinol. Claro que si los dos se limitan a no lavarse es otro cantar.

1998

LA ESCUELA: RISA Y LIBERTAD

No sé si la anunciada reforma de la escuela, que en su conjunto parece sensata y oportuna, prevé también la modificación de los reglamentos disciplinarios de los distintos institutos; por lo demás no conozco siquiera los actuales, verosímilmente distintos de los vigentes en mis tiempos. En el reglamento de mi instituto había un artículo inolvidable que prohibía a los alumnos fumar en el instituto o en sus «adyacencias». Si hubiese puesto «alrededores» no habría sucedido nada, pero esa palabra pomposa y poco usada era irresistible, de modo que un amigo y yo le escribimos al director una carta en la que decíamos que, con el corazón en un puño, teníamos que indicarle que un compañero nuestro —con el que nos liga, hoy lo mismo que entonces, una amistad consolidada con los años— fumaba detrás de las columnas de enfrente del instituto, al otro lado de la calle. Naturalmente —añadíamos— no sabíamos si aquellas columnas debían ser consideradas como adyacencias o no; esperábamos que no lo fueran y en caso de duda le rogábamos al director que decidiera, por el bien de nuestro amigo, que no fuesen adyacencias, pero no podíamos ciertamente nosotros, humildes y modestos alumnos, establecer por nuestra cuenta qué zonas tenían que considerarse adyacencias y cuáles no. Nos encogía el corazón tener que denunciar a un queridísimo amigo, pero la propensión de los sentimientos y la amistad, espontáneos e irreflexivos movimientos del corazón que —como se nos había enseñado en la clase de filosofía— la virtud y la razón miran con recelo, tenía que ser sacrificada al Deber respecto a la Escuela. Fuimos justamente castigados, pero de una forma suave, porque aquella

escuela, cuya ampulosa clasicidad era con razón objeto de risas, apreciaba también el sentido del humor y las veía venir respecto a los estudiantes que, asimismo con razón, se burlaban de ella y aprendían a amarla y a respetarla también por medio de la risa.

La auténtica seriedad de los estudios —que puede y debe ser severa, pero nunca grave y presuntuosa— es inseparable de la vivacidad del juego, que no supone superficialidad ni frívola mofa. El verdadero juego es ligero, pero también apasionado y por consiguiente serio; es raro, en la vida, que uno se entregue luego a otras actividades con el mismo ímpetu con el que se lanzaba a los juegos de infancia. El juego —el que aún no ha sido pervertido por el mortal y aburrido fanatismo competitivo, que arruina todo placer para conseguir un récord estulto— es libertad, ironía, conciencia de las ficciones de las que está hecha la vida y participación intensa pero desenfadada en su carrusel; a diferencia de los adultos, que tan a menudo idolatran el papel que representan y hacen de él un falso absoluto que los aplasta, los niños que juegan a policías y ladrones saben que no son ni policías ni ladrones, pero en sus carreras y sus persecuciones se emplean todo lo a fondo que pueden.

La escuela tiene que enseñar una larga serie de nociones y —en respuesta a las exigencias de la época y a las vertiginosas transformaciones del mundo y de las formas de entenderlo y organizarlo— una amplia serie también de técnicas, cada vez más complejas. Pero tiene que enseñar todo esto con un espíritu que haga también interiormente libres a los alumnos y estudiantes en relación al mundo y a sus exigencias. Mi instituto, con las muchas «adyacencias» que lo caracterizaban y componían, nos enseñó a reír pero también a respetar y amar a las cosas y a los profesores de los que nos reíamos y a reírnos sobre todo de nosotros mismos, a darnos cuenta de la modestia y la precariedad de todo saber ante la vida y en primer lugar de nuestras opiniones y convicciones. Creo que fue una valiosa lección contra la arrogancia, el engreimiento intelectual, el fanatismo de todo tipo, la presunción.

Aquella lección de libertad estaba desde luego unida a los estudios clásicos y a su sentido y culto de la palabra, desde las grandes e inmortales

a las más graciosas como «adyacencias»; estudiar lenguas muertas que no sirven de inmediato para nada, aprender aquellas perifrásticas, aquellos aoristos y aquellos *esse videatur* ayuda a entender el orden del mundo y del pensamiento, premisa de la capacidad de juicio y por consiguiente de la libertad y la moral, pero revela asimismo la fuerza y el valor de aquello que aparentemente ya no existe y puede parecer gratuito o peregrino. Todo eso enseña a no hacerse ídolos de las apremiantes, afectadas y amenazadoras pretensiones del mundo.

Pero si los estudios clásicos desempeñan esa extraordinaria función en la formación de la mente y la persona, ha sido altanero o patético asignarles esa función en exclusiva, despreciando injustamente otras orientaciones respecto a la realidad y otros programas de estudio, en potencia igualmente creativos. Esa actitud es un agravio a los estudios clásicos justamente cuando se cree ensalzarlos, porque tergiversa su perenne vitalidad y la desclasa convirtiéndola en una refinada tradición conservadora que se opone a lo nuevo y a la vida; si el latín y el griego son óbice para aprender lenguas modernas o informática, quiere decir que se ha traicionado su significado. Abrir la escuela, del tipo y nivel que sea, al saber científico y tecnológico quiere decir ser fieles al auténtico espíritu clásico, dirigido a la inteligencia del mundo y de la naturaleza —de esa naturaleza que, al igual que la música, ha sido la gran ausente de la escuela italiana, por culpa de la reforma Gentile. Recuerdo cómo se enfadaba Biagio Marin —que había sido sin embargo un fervoroso alumno de Gentile— cuando, paseando juntos por el parque de Miramar, se daba cuenta de que yo no sabía el nombre de muchas de las plantas y árboles que veíamos, que él en cambio había aprendido a conocer —y por consiguiente a amar— desde la vieja escuela austríaca, sanamente positivista y atenta a la realidad, sin cuyo conocimiento no hay siquiera poesía.

La anunciada reforma —en lo que por ahora podemos valorarla, vista todavía la incertidumbre de su articulado— hace oportunamente hincapié en las nuevas disciplinas y los nuevos campos del saber hasta la fecha ladeados, además de dar mayores posibilidades a cada uno para elegir su propio camino en el momento en que se sienta más maduro para hacerlo y

sin los obstáculos que suponen las dificultades económicas. Cabe esperar que de esta reforma —si llega a ponerse en práctica— nazca una escuela concreta, ajena a ideologismos y sobre todo a las manías psico-pedago-sociológicas de los continuos debates sobre el asunto, que aguan la cultura, la investigación y la personalidad con sus charloteos inconsistentes y pseudodemocráticos, tal vez sobre cómo «desacademizar» la enseñanza, por citar una infeliz expresión que uno puede escuchar hasta en sedes oficiales. Una escuela capaz de enseñar realmente nociones, que por supuesto carecen de sentido si no van impregnadas de un espíritu que las convierta en elementos de formación de la persona, pero sin las que la formación no es más que una palabra vacía. Para entender la realidad no basta saber hacer cuentas o conocer la fecha de nacimiento de Julio César, pero no es tampoco suficiente equivocarse en cifras y fechas.

Una apertura a la diversidad del mundo, de las culturas, los valores y las técnicas no podrá prescindir de una jerarquía de juicios de valor, pero tendrá que enseñar a formularlos y unir el respeto por las diversidades con la exigencia del juicio; tendrá que enseñar a darse cuenta de que San Pablo y Lucrecio expresan dos grandes y opuestas concepciones del mundo, pero que las misas negras son bobadas que no merece la pena siquiera refutar y que el lugar de determinadas noticias de sucesos en los periódicos es un rincón y no la primera página.

Es sobre todo la jerarquía de valores lo que hoy vacila en cualquier sector y una escuela como es debido podría contribuir a combatir este fenómeno, enseñando a distinguir entre Mozart, los Beatles, que son muy buenos y que ciertamente vale la pena escuchar pero que no son Mozart, y aquello de lo que no merece la pena siquiera hablar. Democracia no significa poner en el mismo plano la corrección y las incorrecciones gramaticales, sino dar a cada uno la posibilidad de pensar, expresarse y juzgar correctamente. Desde este punto de vista, una de las tareas más urgentes, en todos los sectores de la escuela, es la de restituir la capacidad de expresarse en italiano y articular lingüística y conceptualmente un razonamiento, capacidad que ha disminuido llamativamente, en los más diversos grupos sociales, durante los últimos lustros.

De la confusa y enrevesada papilla sin sintaxis ni lógica que a menudo nos azota tienen la culpa sobre todo los que presumen —y están con frecuencia autorizados para ello por su profesión y posición— de poder distribuir y enseñar la cultura, de desempeñar una función intelectual, mucho más que los simples usuarios y beneficiarios, como suele decirse. Es raro oír por la calle, en el café o el autobús, incorrecciones gramaticales, lingüísticas y conceptuales como las que se escuchan provenientes de muchas tarimas y tribunas. En la época de la cultura de masas, que constituye un gran progreso general, no son tanto las masas las que cojean culturalmente, cuanto muchas pseudoélites, que dan el tono al clima cultural y hacen que lo que treinta años atrás se leía con agrado en la barbería, amores y penalidades de cabezas más o menos coronadas, se convierta en objeto de debates filosóficos y cursos universitarios.

Personas que pertenecen al *establishment* cultural dan a menudo muestras, públicamente, de asombrosa ignorancia acerca de las bases y los puntos de referencia esenciales de nuestra civilización y nuestra vida, de lo que tendría que ser obvio saber. Es sintomático que en una reciente película americana de discreta factura, *Seven*, un policía, en Chicago, esté convencido de que para descubrir a un asesino tiene que leer *La divina comedia* y vaya a buscarla por extrañas y mohosas bibliotecas como si fuera un misterioso manuscrito perdido, ignorando evidentemente que podía encontrarla en ediciones de bolsillo en cualquier librería. No se trata de exagerar con estas preocupaciones, porque no es más que un pequeño precio pagado al gran proceso de trastocamiento general de todas las barreras, que ha supuesto un gran progreso y puede suponerlo aún. Pero es un precio que parece hacerse exorbitante.

Desde este punto de vista, no es oportuno dejarse seducir por el mito de una autonomía, en especial la universitaria, a menudo mal entendida. Una correcta autonomía puede ser sólo la dúctil articulación, atenta a las exigencias peculiares de la situación, de una básica concepción común. El énfasis puesto en una autonomía salvaje, en nombre del territorio, puede acarrear desastres, a los que están más expuestas las disciplinas humanísticas y las ciencias humanas, a causa de la inaprensible

ambivalencia que constituye su grandeza pero que bien puede convertirse en su parodia. Parece difícil obtener una licenciatura en medicina conociendo sólo la —desde luego benemérita— acupuntura, mientras que es más fácil imaginar que un italianista haya leído, en nombre del territorio, *El moroso de la nona* [El novio de la abuela] del buen Giacinto Gallina en lugar de *La divina comedia*.

La reforma parece animada por un fervor totalizante que quisiera abarcarlo todo, desde el cine a la jardinería, pero la escuela no puede enseñarlo todo; no es sólo inevitable que así sea, sino que también está bien que los estudiantes, en especial los de cierta edad, tengan que aprender muchas cosas por su propia cuenta, sin o incluso contra la escuela. Pedirle a la escuela que lo diga y lo dé todo revela una mentalidad asistencial que educa para la pasividad y perjudica a la formación; los estudiantes piden con acierto que la escuela les haga leer y discutir una novela recién publicada, pero a veces lo piden en un tono que deja traslucir que no se les pasa siquiera por la cabeza el hecho de que se la podrían leer también ellos por su cuenta. La escuela no puede ser una vaca con infinitas ubres de las que manen todos los tipos de leche habidos y por haber; si hay profilácticos, sería deseable que ningún colectivo o consejo de clase pidiese que se ayudara a los usuarios a ponérselos.

De una escuela como es debido, adecuada a la realidad y a la sociedad, forma parte ese sano juego por el que los estudiantes han intentado siempre copiar como si de un deber se tratara y dejar que copiaran sus compañeros, y los profesores, por su parte y movidos por el mismo deber, han tratado también siempre de impedirlo. La cosa se estropea dando lugar a una retórica sentimental y engreída cuando este juego queda reemplazado por asambleas que lo discuten con solemnidad. La escuela está al servicio de los estudiantes cuando los libra de condicionamientos económicos y sociales y ofrece a todos ellos las mismas posibilidades de desarrollar su personalidad, cuando los respeta sin mimarles ni adularles y les enseña no a decir envanecidamente su opinión, sino a observar y conocer la realidad con esa atención al objeto que constituye la auténtica independencia intelectual, la capacidad de ver y conocer, muy distinta del presuntuoso hablar ex cátedra.

Mis compañeros y yo le estamos muy agradecidos a un profesor que, cuando alguno de nosotros, con la inevitable presunción de la adolescencia, empezaba a responder a su pregunta diciendo «yo pienso que...», nos interrumpía mandándonos no pensar nunca y aprender hechos, nombres y fechas. Ya entonces —gracias a él, no a nosotros— comprendíamos que era un modo acertado de enseñar a pensar.

1997

ELOGIO DEL COPIAR

Un día, en el instituto, el profesor de alemán nos asignó a un amigo y a mí un trabajo sobre los cantos populares de Brentano y Arnim, el meollo más genuino de la vieja Alemania y del *Lied* romántico. Una vez conseguido el libro para ello, una edición en caracteres góticos con ilustraciones de viandantes por los bosques y burgos medievales de estrechas callejuelas y arcos en ojiva, alardeábamos continuamente de él en clase ante el profesor, el cual, cada vez, como si se hubiera olvidado de haber hablado ya antes, tomaba como pretexto aquellas letras puntiagudas y aquellos paisajes absortos para dar una hermosa lección sobre Alemania, sus sueños y sus desbarajustes, su cultura. Naturalmente nosotros estábamos más contentos que unas pascuas con que pasaran las horas sin que nos preguntara la lección y sin materia nueva que estudiar para el día siguiente. Y estábamos convencidos de que el profesor, con tantas clases y alumnos como tenía, no se daba cuenta, hasta que, después de una semana de Jauja, cuando levanté la mano con la intención de pedir permiso para salir un momento, el profesor se puso en pie como movido por un resorte diciendo que, si le hubiéramos mostrado una vez más aquel maldito libro, la habría emprendido a bofetadas con nosotros.

Este mínimo episodio es un ejemplo de una escuela que funciona como es debido, impartiendo, sin que lo parezca, muchas lecciones de cultura y de vida. Cada uno desempeña su papel: los escolares, como es justo que así sea, tratan de esquivar deberes y preguntas, y el profesor hace la vista gorda lo suficiente para que se crean astutos, hasta que se les coge infraganti y,

entre otras cosas, aprenden precozmente a no pasarse de listos, lo que no es poco. Con todo este toma y daca, además, se acaba, casi sin darse uno cuenta, por aprender hasta los *Lieder*, se descubre una poesía encantadora y apartada y se empieza a amarla, como nos sucedió a nosotros en aquella ocasión gracias incluso a aquel numerito. Fue entonces cuando conocí por primera vez, junto a mis compañeros, ese mundo poético de la vieja Alemania y tal vez, en sustancia, no es que sepa ahora mucho más, aunque enseñe literatura alemana desde hace muchos años.

Si lo que nos hubiese animado hubiera sido un celo reverencial o bien la presunción de llevar a cabo una así llamada «investigación», acaso alternativa a la enseñanza oficial, probablemente habríamos entendido poco y amado menos aún esa poesía llena de nostalgia y de ironía, de gitanesca libertad: es difícil que un obediente empollón o un engreído contestatario, viciados de ideología timorata o agresiva, se abandonen a la música vagabunda de esos cantos. De esa forma, tratando de aprovecharnos de aquellas poesías para estudiar un poco menos, aprendimos a amarlas y por consiguiente a conocerlas.

Me ha vuelto a la cabeza este recuerdo al leer la noticia de un instituto milanés, el Allende, cuyos alumnos, tras haber proclamado solemnemente la importancia del aprendizaje individual y la exigencia de trabajar en grupo pero sin descargar el peso en los otros, han jurado que no copiaban. Hay, qué duda cabe, una cierta nobleza en esa actitud, en esa voluntad de estudiar y reaccionar (afirmando valores como el compromiso y la lealtad) a una difusa superficialidad, ignorancia, falta de intereses e incapacidad de sacrificio y disciplina. Sin embargo no sé si las formas en que ese loable espíritu se ha expresado son precisamente las más adecuadas.

En primer lugar copiar (y más aún dejar copiar) es un deber, una expresión de esa lealtad y esa fraterna solidaridad con quienes comparten nuestro destino (poco importa si durante una hora o durante toda una vida) que constituyen un fundamento de la ética. Pasarle una chuleta a un compañero en apuros enseña a ser amigos de quien está a nuestro lado y a ayudarlo aun a costa de riesgos, tal vez incluso cuando, más tarde, esos riesgos, en situaciones peligrosas o hasta dramáticas, puedan llegar a ser

más graves que una nota en el expediente. Quien, sabiendo un poco más de latín o de informática de lo que sabe su compañero de pupitre, no intenta soplarle lo que pueda será probablemente para siempre un pequeño canalla (el término apropiado sería en realidad otro, más expresivo e indecoroso) y a lo mejor se convence de que aquella nota más alta en el expediente, casual y precario como todo expediente, es algo del otro mundo: es decir, se convertirá en un imbécil.

Si a los alumnos les corresponde copiar, a los profesores por supuesto les corresponde impedirlo, y el juego va bien si cada uno hace lo que le toca sin tachar al copión de criminal ni reivindicar el copiar como un derecho contra la represión escolar. Las cosas se estropean en cambio cuando todos quieren hacer de todo y la escuela, o la existencia en general, se convierte en un comité universal permanente, en el que el personal docente exhorta a los alumnos a manifestar su creatividad negándose a estudiar y los alumnos se ponen en el lugar de los profesores para renovar pedagógicamente la escuela, en vez de hacer novillos de cuando en cuando.

Eso ya no tiene nada de divertido, de la misma forma que no tendría nada de divertido jugar al tute si cada jugador, en lugar de aspirar a cantar las veinte en copas, las cuarenta y llevarse el monte, tratase de dejar ganar a los demás para evitarles frustraciones. Y si no hay diversión, se aprende poco, porque las cosas que hay que aprenderse —las seductoras cosas del mundo, los árboles, los países lejanos, la historia que nos ha hecho como somos, la materia de la que estamos compuestos, las preguntas acerca de adonde vamos y de dónde venimos, las palabras que describen las pasiones, los mecanismos que hacen circular los bienes, ir al espacio o comunicar en tiempo real con los antípodas— se transforman en pesados deberes a los que atenderse u oponerse, y en cualquier caso de los que desembarazarse cuanto antes.

Predicar es inútil, importa poco si a favor o en contra de los valores: éstos sólo pueden mostrarse, sin dar la impresión y ni siquiera tener la intención explícita de inculcarlos. Tal vez sólo de esa manera una persona puede empaparse de ellos plenamente, hasta el punto de convertirse en sustancia vivida, del mismo modo que se aprende a amar el mar no porque

nos hayan exhortado a ello, sino porque una vez alguien nos llevó a la playa en una determinada hora y con una determinada luz. A lo mejor sucede lo mismo con la lealtad, con la justicia o la fraternidad con respecto a todos los hombres sin distinciones de raza ni de cultura, valores y sentimientos estos que hacemos nuestros casi sin percatarnos de ello, porque alguien, de alguna forma, nos ha hecho comprender y sentir que la vida, sin ellos, es un estercolero.

En la escuela se tendría también y sobre todo que jugar y reír, de uno mismo y también de los demás, no menos cómicos y zarrapastrosos; reírse juntos, cada vez que se presenta la ocasión, es un patrimonio inestimable, que ayuda a soportar una vida con tanta frecuencia invivible e intolerable, agobiada no sólo por el sufrimiento y la injusticia, a la postre siempre victoriosas, sino asimismo por la obtusa seriedad, que contribuye también al déficit de lo Creado.

De buenos estudiantes prestos a copiar y dejar copiar cabe por consiguiente esperar que salgan buenas personas desilusionadas y generosamente solidarias. Claro, copiar también tiene sus riesgos, como ocurrió cuando toda nuestra clase, ante un arduo fragmento de Tucídides que teníamos que traducir y que era superior a nuestras inteligencias, lo copió de una traducción italiana que circulaba a escondidas, pero equivocándonos corralmente de fragmento y copiando uno que no tenía nada que ver en absoluto con el que nos habían asignado. Pero no se trata de desanimarse por semejantes gajes del oficio, inevitables en una sana comunidad escolar.

DE UNA PELOTA DE PAPEL O BIEN DE LOS PREJUICIOS

Debía de ser abril o mayo de 1956, en Trieste. Estábamos en el instituto y, durante la clase de griego, mi compañero, Cecovini, tiró una pelota de papel que acabó su trayectoria, inopinadamente, en la cabeza calva del profesor, que estaba inclinado en la mesa pasando lista. El profesor levantó los ojos, vio delante al alumno que se sentaba en la primera fila, De Cola, y lo identificó sin titubeos e inmediatamente con el autor del lanzamiento. «Tú, querido De Cola, que tanto te diviertes tirando pelotas de papel...» El acusado protestó y esgrimió vivamente su inocencia, pero en vano, porque el profesor seguía diciéndole, impertérrito y afable: «Claro, claro, querido De Cola, tú tienes la costumbre de tirar pelotas de papel, lo sé..., te gusta hacer de Pándaro, el arquero troyano, eh...»

Algunos minutos después el verdadero culpable, como hombre de honor que era, se levantó y dijo: «Profesor, he sido yo.» A lo que el maestro, echándole un vistazo distraído, replicó: «Ah, sí, has sido tú, de acuerdo..., pero tú también, De Cola, con tu manía de tirar pelotas de papel...» Desde aquel día, cada vez que entraba en clase, nuestro profesor de griego, gran conocedor y maestro de su materia, apostrofaba de inmediato a De Cola: «Tú que tiras siempre pelotas de papel..., ya sé, ya sé que aquella vez fue Cecovini, pero tú también, con esa pésima costumbre...»

No he podido olvidar nunca esa lección, que ponía de manifiesto el mecanismo del prejuicio y demostraba lo profundamente arraigado que está

en nosotros y la poca o ninguna mella que suponen en su contra los desmentidos de la realidad. El hecho de que De Cola no hubiera tirado aquella vez la pelota era, para el profesor, algo casual, accidental, de la misma forma que era accidental el hecho de que quien la tirara aquella vez hubiera sido Cecovini. Fundamental y necesario a sus ojos era en cambio el hecho de que, en su opinión, en la naturaleza de De Cola anidara una culpable inclinación a tirar pelotas, aunque no las tirara. Del mismo modo, el antisemita convencido de que los judíos matan en sacrificios rituales a niños cristianos no ha visto jamás a ningún judío cometer un homicidio de ese tipo, y tal vez hasta llegase a admitir que ningún delito de ese género ha sido probado o se ha producido jamás, pero eso no perturba sus certezas al respecto, ya que, a sus ojos, lo que cuenta no es que los judíos cometan o dejen de cometer tales fechorías, sino que, en su fuero interno, son propensos a cometerlas.

Esta convicción, precisamente porque no se funda en nada, no puede ser refutada y pervive, inextirpable y soberana, en lo más profundo del ánimo, en esos entresijos del subconsciente y esa papilla del corazón en los que la lógica y el principio de no contradicción parecen tener por desgracia escaso poder. Cuando por ejemplo un ministro de Sanidad dijo que, por lo que respecta al sida, el preservativo no ofrece una garantía absoluta contra el contagio, no nos preguntamos si su afirmación estaba o no fundada, si el preservativo ofrece una seguridad al ciento por ciento o una probabilidad al setenta por ciento o bien al ochenta de no contraer el morbo. Puesto que se trataba de un democristiano, presupusimos a priori, independientemente de cualquier comprobación, que su afirmación tenía necesariamente que estar viciada, tenía que provenir de una represiva mojigatería.

Los ejemplos, ora cómicos ora trágicos, son innumerables, y van desde los seculares prejuicios que han causado violencias y discriminaciones a categorías enteras de personas —pueblos, estamentos sociales, mujeres— a esas testarudas cabezonadas que nos apresan a cada uno de nosotros, cada día, en alguna ridícula y estrecha cerrazón.

Como buen ilustrado, no tomo ni siquiera en consideración las coqueterías irracionales y supersticiosas, la astrología, la parapsicología y

en general todo lo que es «para», y me parece indecoroso que la televisión nos endilgue el horóscopo al lado de las previsiones meteorológicas, pero una vez un amable astrofísico, opuesto también él como yo a toda esa basura oscurantista, no quería admitir de ningún modo que estábamos de acuerdo; pretendía de todas formas que hubiera entre nosotros una diversidad de opiniones que por otra parte no acertaba a señalar, porque evidentemente estaba convencido, en lo más profundo de sus entrañas, de que un literato no podía ser una mente racional y debía de tener alguna debilidad, por lo menos alguna, por las magias de los feriantes ambulantes. Estoy mencionando ejemplos ajenos porque, «por la contradicción que no lo consiente», no puedo denunciar mis oscuros prejuicios, ya que en tal caso, puestos a la luz del día, se diluirían y dejarían de existir, pero no me hago ilusiones de ser más ilustrado que el profesor de griego o el astrofísico de marras.

Aquella lejana pelota de papel, digna de ser disfrutada en la amenidad que entraña como tantas otras festivas y alborotadas horas pasadas en la escuela, es difícil de digerir para quien sabe que, como se ha dicho, la razón es una leve llamita y el universo una inmensa noche oscura; pero que tengamos sólo esa llama es nuestra única posibilidad de salvación, y precisamente por eso es mucho más valiosa.

Un auténtico ilustrado, libre de todo ingenuo triunfalismo, debe saber, para protegerla mejor, lo fácil que es que los vientos de la vida apaguen esa llama. En las ciénagas más profundas quizás vacile esa luz, sus distinciones no cuajan en las arenas movedizas del prejuicio y el resentimiento, en la noche en la que todos los gatos son pardos y todo parece coexistir junto a su contrario, en un batiburrillo de conceptos indistintos y de pulsiones que se confunden con las ideas. Como los protagonistas de los relatos de Hoffmann, cada uno de nosotros experimenta, en sí mismo y en los otros, lo precarias que son las luces de la razón y lo vasto, complejo y poderoso que es el reino que se niega recalcitrantemente a recibir esa claridad, el subconsciente individual y colectivo con sus estereotipos coactivos y tenebrosos. Pero como los protagonistas de Hoffmann, cada uno de nosotros sabe también que solamente esas luces nos permiten afrontar las tinieblas y

que sólo quien intenta iluminarlas y medirlas palmo a palmo, sin venerarlas con idolatría, hace justicia también al misterio, a lo que nos es —o nos es todavía— desconocido. En un relato de Chesterton, el padre Brown desenmascara a un falso sacerdote cuando le oye disparatar contra la razón y entonces entiende que no ha estudiado teología.

La fe ilustrada, por lo que a mí respecta, es tenaz, aunque la realidad no colabore a menudo en corroborarla. Dicha fe es el presupuesto, por ejemplo, de cada uno de los artículos que uno escribe en el periódico, porque esta tarea implica una por lo menos relativa confianza en un código común, en una lógica compartida, en el significado de las palabras. Pero la experiencia demuestra con frecuencia lo contrario, indica que la lógica de mi profesor, o sea el mecanismo del prejuicio, es lo que se lleva la palma, que cuando escribimos se interpreta a menudo en base a una opinión y una expectativa prefabricadas y preconcebidas, y que nos tildan de enemigos del pueblo, leninistas o nostálgicos de los buenos tiempos de antaño sin la menor referencia real a lo que se ha dicho, a lo que se piensa y se es; la más elemental filología, esto es, el arte de leer lo que un texto —importa poco que sea modesto o notable— dice, se desvanece ante las ideas preconcebidas. De esa ceguera, como es obvio, no está exento nadie, no afecta sólo a los otros; a cada uno de nosotros nos llega el turno de estar ciegos ante los colores.

El ilustrado está acostumbrado a perder, pero se ha ejercitado también para no ceder, para no creer que el daltonismo propio o ajeno es la única verdadera percepción de los colores, para buscar continuamente una percepción más exacta y no aceptar ningún destino fatal, ni siquiera la inefable insondabilidad de la vida. La ironía le enseña a no tomarse demasiado en serio sus pequeñas y eventuales victorias, pero tampoco los frecuentes jaques y triunfos de la Nada. En su espléndida edición del *Esopo toscano*, que desempolva un vigoroso y genial patrimonio de literatura popular del siglo XIV casi ignorado, Vittore Branca ha sacado a relucir, con el rigor del filólogo y el gusto del escritor, al anónimo fabulador que escenificaba, a través de los avatares de animales ejemplares consagrados por una antiquísima tradición, los vicios y virtudes practicados en nombre

de Dios y de las ganancias, la epopeya de los mercaderes «que ponen y quitan Rey y Papa» y de monjes a veces santos y otras truhanes.

No sé cómo serían escuchadas entonces esas fábulas, cómo serían acogidas y entendidas. Pero a lo mejor hoy un ilustrado desencantado pero irreductible, amante de la vida y de sus placeres y por consiguiente, por coherencia lógica, también de la moral que impone garantizar a cada uno la posibilidad de vivir y gozar su vida, tendría que parecerse a un Esopo, poco importa si frigio o toscano, que desde la sombra de la historia y de los imperios narrase, melancólico pero también sanguíneo y donde hiciera falta deslenguado, sus fábulas de lobos y corderillos, zorros y grullas, ranas y gavilanes, caballeritos y cortesanas, leones moribundos y asnos envalentonados que les sacuden una coza, dejando que, quien tenga oídos para oír, oiga.

EN HONOR Y EN MEMORIA DE...

Cuando uno cumple años es costumbre, más o menos en todas partes, agasajarle un poco; el día del cumpleaños se reciben regalos, al principio un balón o un tren eléctrico y más tarde una corbata o una cartera de piel, se soplan las velas o se va a cenar con los amigos, rindiendo homenaje al río del tiempo que fluye en las arterias y deposita, a su paso, detritos que poco a poco obstruyen y estrangulan su curso.

Cuando uno se jubila, los brindis siguen una liturgia un poco melancólica y enfática, y cuando se muere, entre el duelo obligado y las lágrimas de verdad, el orden y las formas del rito ayudan a los allegados a superar el apuro, que emerge sobre todo en los funerales exentos de ceremonia religiosa y dominados, no ya por la apaciguadora repetición de fórmulas que llenan el vacío, sino por pausas de silencio en las que los concurrentes, azorados, no saben qué hacer y, al no estar protegidos por los murmullos de los rezos, ni siquiera pueden charlar en voz baja.

Cuando el festejado es una persona de mérito socialmente reconocido, algunas fechas especialmente redondas y simbólicas —los setenta años, los ochenta, el centenario— tienen interés para los periódicos y la televisión y, el día de su último adiós, las oraciones fúnebres transforman en algo satisfactorio hasta la indecible e irrepresentable nada de la muerte.

Tanto si son comunes mortales como personajes famosos, estos protagonistas de aniversarios, jubilaciones y honras fúnebres no dan, por lo general, muchas molestias; si se acumulan con demasiada frecuencia y sin tiempo entre uno y otro, más de uno soplará por la pejiquera de tener que

pensar en un regalo o por el encarecimiento de las coronas fúnebres, pero el placer de felicitar a un amigo o el dolor por su desaparición son a menudo sinceros y profundos, fraterna cercanía o cortante herida con las que se teje nuestra vida y que nos hacen sentir el recorrido común, el paso que marcha junto al nuestro hacia el fondo del camino.

Si el festejado o el difunto es un hombre de cultura, un insigne estudioso, las cosas cambian; nacimiento, jubilación, fallecimiento, bodas de oro, misa de difuntos o trigésimo aniversario se convierten, a pesar de las sentidas y a veces apasionadas y reverentes muestras de afecto para con él, en una ocasión de encarnizada persecución para todos los demás colegas, amigos y discípulos que en aquel momento cometen el error de no cumplir cincuenta o setenta años, de no convertirse en eméritos, no morir o no estar muertos ya desde hace un lustro o bien veinticinco años.

A los invitados, en este caso, no se les pide que se rían en la fiesta o que lloren en el funeral, que traigan regalos o envíen coronas; se les pide —se exige, se pretende, con el chantaje moral y sentimental que es uno de los chantajes más apremiantes y tortuosos o uno de los más odiosos— que escriban, que escriban alguna cosa, cualquier cosa, una aportación, un relato, un artículo, un testimonio. Como oreas voraces, las misceláneas y colecciones de estudios en honor de o en memoria de le asaltan a uno desde todas partes, hacen pedazos el tiempo de su vida y su persona, le obligan a darse un trozo por aquí y otro por allí, hasta que de él —de su tiempo, de su existencia, de ese mínimo ocio o ese mínimo sosiego a los que tendría derecho y de los que tiene necesidad— ya no queda nada, como una carcasa atacada por famélicos tiburones.

Un colega cumple cincuenta años y un grupo de personas que le estima prepara un volumen de escritos en su honor, en el que se participa con agrado, porque se le aprecia y se le admira y gusta estar entre quienes le rinden justamente homenaje. Pero, al mismo tiempo, otro, no menos benemérito y apreciado, cumple setenta, y un nuevo comité promotor atosiga con la petición urgente de otro escrito; se acepta con gusto —es decir, se aceptaría con gusto incluso si se pudiera decidir libremente y no se estuviera obligado a decir que sí— por una deuda de amistad, gratitud y

reverencia respecto a la persona que reúne todos los méritos para recibir ese honor. Mientras se intenta, perseguidos por editores y promotores, respetar los plazos, otro muere y la majestad de la muerte, aunque no estuviese acompañada por los méritos y las virtudes del fallecido, es tiránica, no admite negativas o deserciones, no reconoce justificaciones ni válidas causas de ausencia, ni siquiera las enfermedades y los motivos familiares que obligaban hasta a los directores más severos a autorizar a los alumnos a no asistir a la escuela, a quedarse en casa.

El ritmo empieza a hacerse angustioso, sobre todo porque la realidad, insensible a las onomásticas y los retiros, sigue acosando a los autores de estudios en honor y en memoria de; los atosiga con todo el enjambre de las preocupaciones cotidianas, el trabajo, las bodas, los divorcios, los suspensos, los familiares a los que hay que asistir, los pasaportes que caducan, las enfermedades, las tuberías del baño que se rompen, los fontaneros inencontrables. Uno se bate como un granadero de la Guardia y sigue manteniendo el tipo, pero he ahí que se cumplen los diez años de la muerte de otro, efemérides seguida de cerca por los cuarenta años de la desaparición de otro más e intercalada, según las justas exigencias de equilibrio entre tristeza y serenidad, por los primeros veinticinco años de actividad de un nuevo elemento de la serie.

De no ser que se sea Balzac o Dostoievski, quien escribe no puede inventar cada semana algo original o creativo, ni mucho menos estudiar a fondo un nuevo tema; para escribir de veras hacen falta tiempos largos, silencio, pausas, es necesario vagabundear con el pensamiento y pasar horas delante de la hoja en blanco. Es menester también una cierta dosis de aridez; no en balde muchos de entre los mayores escritores han tenido dificultades para escribir y han sentido hasta desazón ante el papel, y muchos de los mayores estudiosos son los que han sido capaces de estudiar durante años un tema para no decir después una sola palabra, insatisfechos por los resultados alcanzados, o bien escribir como mucho una breve nota.

El esclavo atado al remo de las misceláneas, de los tiempos y ritmos de la organización y la sobreproducción cultural, tiene en cambio y en cualquier caso que escribir, y entonces recicla y repite algo que ya ha

escrito antes, en un raro momento de libertad creativa; estira y diluye un breve párrafo publicado hace años, condensa y encoge un denso volumen que le recuerda una época de energías frescas y todavía no exprimidas, cambia algún adjetivo y modifica un par de construcciones sintácticas para amañar un texto que pueda parecer nuevo, suaviza y lima, despeja y embute, rumia viejas páginas como si fueran chicle. Por supuesto que puede producirse también una feliz coincidencia entre creatividad y circunstancias, entre un escrito nacido de una investigación efectiva y la petición de publicarlo.

En esta fiebre estéril, quien paga los platos no es solamente el trabajo creativo, al que no le queda ni tiempo ni espacio; mucho más melancólica es la contaminación que afecta a la relación con las personas que se festejan, se honran o conmemoran. En muchos casos se trata de personas verdaderamente extraordinarias y amadas, respecto a las que uno estaría contento de poder testimoniar su afecto y homenaje. Pero se quisiera hacerlo libremente, como requiere todo auténtico amor y toda auténtica relación intelectual, y no coaccionado por un activismo frenético encubierto de retórica sentimental.

Esta pequeña persecución, que desvirtúa y a veces corre el riesgo de echar a perder por completo el significado que tiene la persona que se querría honrar pero sin estar obligados a hacerlo de esas formas y con esos ritmos afanosos, es un aspecto del delirio al que se llega a través de la desorbitada suma de muchas cosas concretas, cada una de ellas, de por sí, sensata y significativa. Una declaración de amor puede ser un gran momento, pero cien declaraciones amorosas que se suceden con la velocidad de las películas de Ridolini no son más que una parodia, igual que lo son cien misceláneas, cien congresos o cien funerales.

Esta movilización general es la gran retórica de la que hablaba Michelstaedter, el engranaje de incesantes actividades representativas puesto en marcha para ocultar la nada de la existencia, para cubrir con su fragor el silencio de esa nada, para trastornar la conciencia e impedirle que se dé cuenta de la trágica, indefensa y a veces mugrienta miseria elemental de la vida. La movilización general no admite vacíos entre sus filas, llama a

levantarse al toque de diana y a marchar complacidos y compactos, a creer, obedecer y combatir.

Ahora es otoño, en las colinas las hayas se han puesto rojas como el oro que los bárbaros mezclaban con cobre; ese color rojo es un aviso fuerte pero no lo suficiente para poderlo escuchar y seguir, los llamamientos a filas se acumulan en la mesa y no permiten que uno se levante de esa mesa, su número crece en proporción geométrica, en conformidad a la dilatación y proliferación de todo, que quita el aire y el espacio, dos mil o veinte mil nuevas plazas para profesores que han salido a concurso producirán pronto decenas de miles de estudios en honor y en memoria de, así como diez mil nuevos libros aumentarán la tumefacción de prólogos, reseñas, presentaciones y debates, el papel absorbe y seca la existencia lo mismo que un tampón vaginal, se quisiera vivir pero no se puede porque los festejados, premiados, jubilados y conmemorados nos lo impiden, haciéndonos morir con toda seguridad un poco antes pero dándonos por lo menos el agrio consuelo de saber que, en cuanto nos llegue nuestra hora, también nosotros nos convertiremos en un instrumento de persecución para alguien que seguramente nos quería, impidiéndole y acortándole a nuestra vez su vida.

DELITO DE CONFERENCIA

«¡Se ha perpetrado una conferencia!», anunciaba en 1893 Giuseppe Garzolini, con el tono dramático de quien, en una novela negra, descubre un delito, invitando a buscar al culpable y el móvil. Literato menor e inevitablemente olvidado, Garzolini —por lo menos a juzgar por sus escritos más lábiles y peregrinos, consagrados con puntillosa precisión a curiosidades humanas y lingüísticas— tenía que ser una de esas personas que alegran la vida gracias a la desenfadada ironía con la que cogen las cosas por los pelos soltándolas antes de que su peso se haga insostenible, mirándolas lo suficiente para entender su truco, pero volviéndose para otro lado antes de que muestren su rostro de Medusa.

Hoy sería desde luego mucho más difícil localizar al autor de ese delito; si se tuviera que perseguir a todo aquel que hubiera pronunciado una conferencia habría que incriminar a muchedumbres enteras, de modo que no queda más remedio que despenalizar el delito de conferencia, conforme a la tendencia —cada vez más extendida y apoyada en especial por quien está molesto no por la corrupción difusa que supone la concesión de comisiones, sino por quien trata de combatirla— según la cual un delito deja de considerarse tal en el momento en que se convierte en algo suficientemente frecuente.

Pero ya hace un siglo la *libido loquendi*, el placer de hablar y de hablar cuanto más mejor —unido al, todavía más difundido, de adoctrinar, amaestrar, iluminar y persuadir a los demás— debía de cubrir el mundo como una baba espumeante, si un escritor de provincias como Garzolini

tuvo el capricho de escribir un suculento opúsculo que lleva por título *Contra la conferencia*, dándole la forma de una de esas conferencias que él tenía el vicio de pronunciar.

¿Qué es lo que, se pregunta, impulsa cada día a tantos valientes a verter sobre tantos caballeros un raudal tan torrencial de palabras, agresivas, persuasivas o penosas, según el carácter, el lugar o la circunstancia? Como hijo del siglo de los grandes sistemas filosóficos, que encajaron el mundo en las sólidas mallas de los conceptos y las categorías generales, Garzolini clasifica, ordena y subdivide a los diversos tipos de habladores públicos, después de haber trazado la parábola que va del originario *conferente* al más modesto *conferenciante* y luego al ansioso e inflacionado *conferencista*. Está el nervioso orador novato y el que ya ha hecho el callo a los aplausos y las salas vacías, el de recambio y el ambulante que «lleva el pan eucarístico de su ciencia a los moribundos alejados del campanario de su parroquia», el «de piñón fijo» que remacha siempre el mismo clavo; está el curial y el provocador, el que se nutre de calamidades y el que enardece los ánimos con el sol del progreso; el que lamenta la molicie de las costumbres, el debilitamiento del patriotismo, el vilipendio de la religión, la decadencia del arte y el entontecimiento de la juventud. Por supuesto que entre el público se dan también categorías concretas: los amigos, los amigos de los amigos, los imitadores, los fieles de un rito social, los curiosos, los malignos, los que no tienen nada que hacer, los perversos, los comprometidos, los que se mueren de ganas de intervenir y los que buscan, al menos por una hora, un rato de compañía aunque sea desconocida, porque dice el *Eclesiastés*: «¡Ay del solo que cae!» y éstos saben muy bien lo que es eso.

El docto autor abandona de inmediato su idea inicial de buscar un motivo recóndito tras el claro anuncio del título. El conferenciante obedece a una pulsión primaria cuyo fin es ella misma, a un componente de la sangre, suya y de toda la especie; es más, a una fuerza cósmica, a una especie de ley física universal. Puesto que Garzolini admite como hipótesis que tal vez «la conferencia debió de existir ya antes de los seres organizados», durante las reacciones de los vapores corrosivos y en el mar en ebullición de la atmósfera de la época de formación del planeta.

La broma del buen Garzolini, que se toma el pelo incluso a sí mismo, capta un proceso general que desde entonces, en la sociedad y la cultura, no ha hecho más que crecer en una medida imparable. La tierra exhala palabras, opiniones, informaciones, comentarios, alocuciones, comunicaciones, burbujas y burbujillas que nos envuelven como en un gas, en una fiebre de hablar que recuerda la locuacidad compulsiva e irrefrenable de algunos inmortales personajes dostoevskianos. Los antiguos preceptos —ama a tu prójimo, *carpe diem*, proletarios del mundo unios— dejan paso al eslogan universal: hablemos. Conferencias, debates, entrevistas, mesas redondas. Si ocurre algo, los periódicos no indagan acerca de lo que ha ocurrido, sino que ponen declaraciones, opiniones y comentarios sobre lo que ha sucedido, que acaba por quedar en un discreto segundo plano o incluso por desaparecer.

Cada uno dice lo que le parece, no faltaba más, sobre Dios o sobre el dormitorio, pero no tiene bastante con decirlo —y escucharlo— con los amigos en el bar. Le hace falta a menudo subir a una tarima o sentarse delante de una tarima —que es lo mismo, porque da un toque de oficialidad e importancia y genera la ilusión de no estar delante de una jarra de cerveza, de la vida que desazona y la muerte que avanza entre uno y otro trago, sino en una pasarela de la Cultura y la Historia. A decir verdad, las sonrisas de algunos rostros que pasan al lado, la adecuada presión de la cerveza y los amigos en torno a la mesa tendrían que ser suficiente para amar el tiempo que pasa; dejar todo eso de lado para ir a pronunciar o a escuchar una conferencia puede constituir una culpa.

Se peca también por omisión, dice el catecismo, y seremos llamados a responder de todas las veces que hemos dejado pasar el amor y el sexo para participar en un congreso sobre el sexo, la cultura y la sociedad. Pero evidentemente vivir debe de ser algo difícil si se tiene tanta necesidad de posar, de dominar el ansia dándose importancia y convirtiéndose en los conferenciantes de los amores y los apuros de uno, por ejemplo yendo a pelearse en público —conforme a un programa concreto que establece la hora, la duración y la secuencia de las intervenciones— con los propios amantes o padres de uno, como si la tribuna pública o sobre todo la pantalla

televisiva dieran más consistencia a la fragilidad de nuestros sueños o nuestras penas.

El viejo Garzolini, que también daba conferencias, sabía perfectamente que hay muchas que son inteligentes y honestas, capaces de establecer un contacto real y crear un verdadero encuentro, de tocar las conciencias y dar testimonio de valores, de constituir una experiencia y abrir nuevos horizontes. Pero el significado, la implicación intelectual y emotiva de una verdadera comunicación justifican todavía más y con más ferocidad la sátira de su abuso y de su degeneración autoparódica. Sin embargo ese ruido de fondo es también benévolo y misericordioso. En una intensa página de su *Labirinto*, Eugenio Scalfari compara el Yo oscuro, impersonal del cuerpo —sin conciencia de ser ni de la muerte, en feliz aunque torpe sintonía con el flujo de la naturaleza— y el Yo intelectual, aculturado, civilizado, que lo sacude de su ignorante abandono y lo obliga a entrar en el engranaje de la cultura y la sociedad, proporcionándole dignidad pero también, como la antigua serpiente, conciencia de la muerte. Una vez aprendida ésta, ya no se olvida jamás; volver con absoluta serenidad a los elementos y asumir conscientemente, en radical silencio, la propia disolución en la nada, como le sucede al personaje de *Labirinto*, es realmente arduo. A menudo, ese desnudo silencio, que nos pone cara a cara con el vacío, es insoportable, y no nos queda más que intentar aturdido, más que distraernos de su pensamiento. Hablar, hablar sin tregua, sirve también para eso, para distraernos de la nada. Y entonces las palabras que nos echamos encima los unos a los otros se convierten en un pasatiempo, en un juego como las bolas de nieve que nos tirábamos de niños. El Yo oscuro y profundo del cuerpo, despertado de su beato entumecimiento, necesita aturdirse en el mecanismo de la retórica —que, decía Michelstaedter, es el fragor que los hombres hacen para sentir menos la muerte.

Quien, como muchos de nosotros, perpetra a menudo y reiteradamente conferencias, aligera su conciencia pensando que raras veces se escuchan en serio. Quien se sienta en las filas de los auditorios deja a menudo vagar la mente en una agradable indeterminación, acunado por el sonido que le llega de la tarima, como cuando se miran las volutas de humo de un cigarrillo; el

estornudo de un vecino hace perder el hilo del discurso y desvía hacia otros pensamientos.

Entre los distintos tipos de conferenciante, Giuseppe Garzoli —ni menciona al hipnótico, que induce al sueño. Puedo atestiguar su existencia. Hace muchos años pronuncié una conferencia en un círculo de damas, en su mayor parte entradas en años. Mientras hablaba, cerca de la mitad dormía, profunda y serenamente. Me halagaba el hecho de poder proporcionarles aquella paz y libertad interior; pensaba en el valor religioso del sueño, signo de un confiado abandono a la vida y a Dios, como dice el padre Brown en un relato de Chesterton, mientras que el insomnio supone una atormentada inseguridad y ansia culpable; pensaba en una página de Singer sobre el sueño después del amor y estaba virilmente orgulloso por haber satisfecho tan plenamente a las durmientes, que intentaba no despertar, hablando con tono dulce y aflautado, mientras miraba de refilón a las pocas que continuaban despiertas, por lo que se veía no igualmente satisfechas. Por desgracia el aplauso final de estas últimas arrancó brutalmente del sueño a las demás, entre las que estaba una de la primera fila, con la cabeza beatíficamente echada hacia atrás en la silla: «¿Puedo hacerle una pregunta?», me preguntó, tal vez para que cayera en el olvido su siestecita, «Por supuesto, señora», le respondí, con la nobleza del liberal abierto al diálogo. «Usted ha hablado de Kafka, ¿no es así?» «No, señora, de Goethe.» «¡Oh!, usted perdone.» «Faltaría más.» Y así fue como también aquella conferencia concluyó, como es debido, con un pequeño debate.

DOLOR DE TEST

«¿Su color preferido?» es una de las muchas preguntas del test. La respuesta, en este caso, es fácil y unívoca: el azul, el color del mar, de la lejanía y la ausencia. También la predilección por la gaviota —a la que no por nada cada año tributo una visita a la isla de Levrera, delante de Cherso, cuando rompen los huevos— me exime de titubeos. Otra cuestión parece en un principio también exenta de problemas. Mi flor preferida es desde luego la amapola, pero mientras lo escribo siento que el aciano, la violeta y la margarita no pueden quedar excluidos; además a lo mejor no es lo más acertado responder amapola, que por sí sola es más bien poco: las amapolas son encantadoras, pero todas juntas, un campo, o por lo menos un puñado, mientras que una rosa se basta por sí sola, así que hasta esa pregunta fácil le deja a uno un poco pasmado.

Los cuestionarios, sean del tipo que sean, se multiplican y llegan de todas partes; si Camus decía que la existencia del individuo podía resumirse, en sus tiempos, en la fórmula «fornicaba y leía periódicos», hoy en día se tendría quizás que añadir que, además, rellena cuestionarios, o hace declaraciones, en su mayor parte telefónicas, acerca de los temas más variados. No se trata de deplorar el fenómeno con el patético sermón sobre la parcelación de la vida y del individuo en la sociedad contemporánea; responder a los tests era un juego no desdeñado por escritores como Proust o Thomas Mann, a los que es difícil acusar de superficialidad. Los cuestionarios dirigidos a los escritores invitan a responder por varias razones: por curiosidad, por el placer del juego, por la vanidad de verse al

lado de grandes maestros igualmente interpelados, por el temor de transgredir las reglas sociales del propio clan cultural y verse marginados. Aunque las preguntas sean numerosas, uno cree despacharlas con rapidez, sea porque las respuestas tienen que ser telegráficas o porque se está persuadido de tener ideas, opiniones, gustos, convicciones, amores, odios o pensamientos. Sobre todo se está persuadido de haber expresado ya de algún modo en los libros de uno gran parte de esos sentimientos y pensamientos; no parece pues difícil traducirlos de su expresión fantástica, metafórica, a una declaración explícita. ¿O es que Conrad y Stevenson habrían tenido dificultades para decir que amaban el mar? Para una declaración de ese tipo no hace falta la grandeza con la que representaron el mar.

Pero en cambio, desde los primeros pasos, no se consigue más que hacer aspavientos. ¿Cómo es posible indicar el poeta preferido? ¿Leopardi o Baudelaire? Ya en esta alternativa hay una violencia indiscreta, o a lo mejor se trata de una noble excusa de nuestra irresolución. Aun considerando —pero es una forma para escurrir un poco el bulto— fuera de categoría a Dante o Shakespeare, como autores para los que la definición de poetas es demasiado restrictiva, otros se amontonan enseguida, legítimos o imperiosos; dejar fuera a Petrarca es un dolor demasiado grande, se escriben nombres y luego se tachan, incluso una sola poesía de un autor que se ama solamente por ese poema se nos antoja insuprimible. Nos damos cuenta de que nos parecemos a un personaje de Capek, el señor Vasàtko, que, una vez que le sometieron a un test, confundió al psicólogo porque era incapaz de responder a una palabra estímulo con un solo término, el primero que se le ocurriera, sino que prorrumpía cada vez en decenas de ellas, en una irrefrenable y extravagante cadena asociativa.

¿Y los escritores? Dos —indiscutibles— son en realidad dos no-escritores, dos entidades múltiples y suprapersonales, el Espíritu Santo y Homero, si es verdad que escribieron la Biblia y la *Ilíada* y la *Odisea*, ¿Pero y los demás? Una inmensa confusión se apodera enseguida de nosotros, como en algunos líos sentimentales en los que se acaba por no saber a quién se quiere más y no se sabe a qué carta quedarse. Cervantes, Sterne, Tolstoi,

Kafka, pero ni por asomo se puede pensar en olvidar a Dostoievski o Flaubert, estaríamos buenos, y luego..., por lo que respecta a las heroínas de ficción preferidas, la Pisana insiste en querer ocupar el sitio de la marquesa de Merteuil, pero es imposible decir si lo consigue o no, con toda esa cohorte de mujeres que también destacan además de ellas.

Con los héroes novelescos preferidos es todavía peor; un momento antes de sumergirnos en el cuestionario parecía que teníamos bien claros a dos o tres, pero inmediatamente después otros más apremian, acosan, empujan, el capitán Achab arranca junto al señor Pickwick y a Zeno, de la buhardilla de un pueblo de Singer se asoma Nathan Yozefover; es una verdadera muchedumbre y uno no tiene ganas de dirigir el tráfico, de poner orden y ponerlos en fila, sino de dejarse abrumar felizmente por ellos.

Hasta aquí se trata, como mucho, de una patológica indecisión crítica o una incoercible pero feliz vocación poligámica; a lo mejor está bien no saber elegir entre aquellos a quienes se ama, puesto que de lo acertado de no elegir entre los hijos de uno pocas dudas pueden caber, aunque se tengan cien como Príamo. Las cosas estarán ciertamente más claras por lo que respecta no a la ficción literaria sino a la vida, a la realidad; uno sabrá decir desde luego lo que ama, lo que odia, lo que teme o desea más, los lugares que prefiere y los que aborrece. Qué es para él la felicidad perfecta, cuál es el desastre más grande. Nos da la impresión de saber lo que es la felicidad mientras es un aire que envuelve, un horizonte hacia el que se mira; quizás incluso la hemos tenido, a pesar de todo, días perfectos no borrados por tantos otros de dolor, de miedo, de oscuridad. ¿Pero cómo definir, declarar una existencia compartida, un rostro, el amor, la amistad, los hijos, la risa, la armonía, una estación? Y el mundo en torno, ¿no debiera ser también él por lo menos no infeliz para que esa felicidad fuera «perfecta» y no filistea? Y aquí las cosas se complican ulteriormente, porque no se puede excluir el mezquino deseo de dejar traslucir un ánimo noble y altruista, y tampoco el igualmente mezquino temor de parecer banales.

Tal vez sea fácil afirmar que la liberación de los esclavos es la reforma que más se admira, ¿pero cuál es el desastre más grande? La guerra, la infamia, tragedias individuales más difíciles de soportar que las colectivas,

violencias sin nombre... ¿Dónde quisiera vivir? Tengo muy presentes los lugares que amo, empezando por el sitio en el que vivo, pero, apenas puestos en cabeza de la clasificación, se encogen, se estancan en una especie de canícula, les falta algo indefinible, que no se opone al amor que se les tiene, sino a su proclamación.

A medida que se avanza en el cuestionario, nos vamos sumergiendo en un remolino de incertidumbre; no son tanto las ideas, los gustos o las preferencias lo que se tambalea, cuanto el mismo yo llamado a declinarlos, que se siente de repente abstracto, irreal, un poco como cuando escuchamos por primera vez nuestra voz grabada y nos cuesta creer que salga de nuestra boca. Era o parecía mucho más real hablarle a alguien de los lugares y las personas amadas, evocar libros, figuras, islas. Quien intenta hacer que hablen los prisioneros y rechaza la tortura, sabe muy bien que el mejor método es dejarles que hablen, hasta que acaba por salir, sin premeditación, su existencia y lo que ésta contiene, incluso lo que no se quisiera que supiera el carcelero.

¿Cómo puede pretender el cuestionario que quien lo contesta diga lo que habría querido ser? Tal vez nada, porque eso basta y se disfruta también de la vida en los intervalos entre las catástrofes, o bien lo que le falta, o sea todo, porque se da cuenta de que es una sombra, un doble de alguien, como si fuera otro el que contemplara con ternura el campo de amapolas, mientras él parlotea sobre su flor preferida. En el mundo de los tests, a la persona se la va desmenuzando cada vez más en los átomos de cada una de sus prestaciones o tendencias especificables o fichables. Ya Musil observaba que descomponer al individuo en sus atributos significaba destruir en realidad al individuo, producir un «hombre sin atributos» que de hecho es una acumulación de atributos, incluso notables, sin el hombre. ¿Cómo puede uno pues atreverse a señalar, en la respuesta a la pregunta número 16, el rasgo sobresaliente de su carácter, si esas preguntas y respuestas a bote pronto lo que hacen sobre todo es que se dude del hecho de tener un carácter? El yo se hace añicos y sus atributos se evaporan.

No se puede echar la culpa a la informatización que gobierna el mundo. Su lógica no desnaturaliza la vida, como sostienen los nostálgicos de los

buenos tiempos de antaño, sino que expresa tal vez su verdad, deja al descubierto el mecano del que estamos hechos y que nos negamos a ver; deja filtrar, en los espacios en blanco entre una «P» y una «R», el vacío, la nada, la indecible e impensable muerte, que las fábulas y los cuentos conocen bien pero eluden y difieren, como Sheherazade.

¿Cómo desearía morir?, pregunta el cuestionario. Imágenes de serenidad, valentía, corralidad de hijos y nietos, el rostro que se quisiera tener cerca como siempre incluso en ese momento, el leonardesco sueño después de una vida bien empleada —todo se desvanece, se quiebra, contra el tono ascético de la pregunta que cierra el camino a la respuesta, lo mismo que los cristales puntiagudos que rematan los muros para impedir que nadie salte. ¡Cuánto más fácil es hablar del amor, de la risa o la muerte, entretener a los oyentes o a los lectores con un flujo ininterrumpido de palabras no separadas por ninguna «P» ni ninguna «R» que simulan la continuidad de la vida, épica y cálida incluso en el dolor, y recubren el silencio helador, la fractura y la suficiencia del ser, los intersticios vacíos puestos en evidencia por el cuestionario! El gesto de narrar crea, finge y construye una identidad, mientras que quien responde a los tests siente que la pierde, igual que un acusado ante un policía o ante el juez que lo interroga.

Entre las distintas preguntas, hay una relativa a si uno tiene algún lema propio. Naturalmente no lo tengo, pero podría adoptar —y dedicarlo eventualmente también a los redactores de cuestionarios— el estribillo con que un plurisuspendido alumno alemán contestaba a cada una de las preguntas del profesor, tanto si éste le preguntaba la fecha de la coronación de Carlomagno, como si lo que quería saber de él era en cuánto tiempo se vacía una bañera considerando la cantidad de agua vertida por un grifo y la que sale por el desagüe: «¡Ya las quisiera yo para mí, ya, sus preocupaciones!».

FOTO DE AGOSTO

Un hombre se ahoga mientras está nadando en la costa de Barcola, en Trieste. Una vez fuera del agua, acuden en su auxilio dos médicos que se hallaban allí por casualidad tomando el sol y bañándose, pero muere. En espera de ser evacuado, el cadáver queda tumbado en la orilla y cubierto por una toalla. Una fotografía, publicada por el *Piccolo* de Trieste y reproducida en el *Corriere*, muestra el cuerpo sin vida en medio de los bañistas que, pegados los unos a los otros, como ocurre en las abarrotadas playas de verano, no se inmutan lo más mínimo y continúan bañándose, bronceándose, hinchando la colchoneta, untándose sus flácidas adiposidades, leyendo el periódico o tal vez hasta un libro que habla, con emoción y poesía, de la vida y la muerte.

El muerto, que debiera ser al menos durante cinco minutos protagonista de una tragedia, el centro de la atención y la consternación, no pasa de ser una ínfima comparsa marginal, irrelevante en esa imagen de verano; los cuerpos en torno a él quieren disfrutar del sol y el mar: y el suyo, que ya no puede disfrutar ni amar, queda apartado como un desecho. La toalla que le cubre da la impresión de ser no tanto un signo de respeto hacia él y el inviolable, universal misterio que ha tenido lugar y en el que ha entrado, cuanto una consideración hacia los bañistas, para que no les turbe lo intolerable e impúdico de la muerte. Sólo un niño mira con curiosidad aquella silueta en el suelo, acaso sin comprender bien lo que ha sucedido, como un perro que olfatea algo extraño.

Aquella instantánea de una cruel y absoluta indiferencia ante el acontecimiento fundamental y más escandaloso que se pueda imaginar, la muerte de un hombre, provocó como es obvio indignadas protestas, cartas y llamadas telefónicas al periódico triestino, comentarios amargos. Los bañistas, que se encontraban allí por casualidad, tienen poco que ver con esa epifanía de la miseria humana; igual que casi todos nosotros en muchos de los actos de nuestra vida, son casuales actores que obedecen a un guión estereotipado y a un director despiadado, se mueven automáticamente, como la dirección ha previsto que se moviesen en aquella mañana de verano en la playa. Se parecen casi todos (ya que casi todos somos no hombres, pero, como diría Sciascia, cuacuaracuá) a esas figuras que, cuando dan las horas, salen de la torre del reloj de algunos municipios medievales y desfilan en redondo, mientras abajo la gente, en la plaza, se para a mirarlas.

No sé lo que habría hecho si me hubiera encontrado allí en aquel momento, algo por lo demás nada inverosímil, ya que muchos días de verano voy a bañarme a esa playa. Ciertamente habría intentado socorrerlo mientras se ahogaba, pero es mucho más fácil ayudar a un vivo que tributar verdaderamente respeto a un muerto, porque ante la muerte (que, si se la mira fijamente a la cara, saca de quicio a nuestra vida bien educada y formal) nos comportamos casi siempre como azorados y reprimidos puritanos que no se atreven a echar cuentas con la gloria, la fragilidad y la vergüenza de la carne.

Me pregunto, mirando esa fotografía, qué habrían podido hacer aquellos bañistas: ¿levantarse, irse a casa, trasladarse unos cien metros más allá? No en vano los ritos existen para ayudarnos a comportarnos en situaciones en las que, como en este caso, casi todos, cada uno por separado, asistimos impotentes y estupefactos. No subestimo la insolencia de aquella promiscuidad, porque las formas encierran siempre una auténtica sustancia y no es lo mismo reírse a un metro que a quinientos metros de distancia de un hombre que se muere o está muerto. ¿Pero habría sido suficiente con apartarse, con irse de allí?

Desde luego, se podía, por ejemplo, rezar. Pero rezar en público es difícil: casi nadie, a menos que no haga profesión de devoto y sea conocido como tal, se atreve. También la oración, como la carne, provoca escándalo: no se tiene el valor de rezar, de la misma manera que no se tiene valor, en ciertas comidas, de no atiborrarse aunque no se tengan muchas ganas. Aun si no la escucha nadie, una oración puede expresar una exigencia de redención del dolor, exigencia que permanece viva aunque se considera que no hay o no habrá tal redención.

En una humanidad fraterna y libre, esa fotografía podría ser incluso una imagen buena, la imagen de una solidaridad entre los vivos y los muertos, de una capacidad de estar junto a los muertos sin sentir miedo o repulsión, acogiénolos con caridad y simplicidad, integrando la muerte en el camino, como hace Eros, que no teme a la muerte porque sabe abrazarla y estrecharla contra sí, y enseña a amar y desear a quien se ama incluso más allá de la muerte.

Pero en aquella orilla nadie abrazaba al muerto, sino que se procuraba no verlo, y de este modo esa fotografía es el retrato veraz de la indiferencia de la vida y del triunfo de la muerte, del déficit del universo, de la oscuridad insensata que lo absorbe incluso en los días de verano —cuando se intenta olvidarla dejándose deslumbrar por la luz—, del azar accidental y fortuito que gobierna la existencia y asesta sus golpes sin significado ni piedad. Hay que seguir viviendo, se dice después de cada muerte: y Bernanos se preguntaba si no era eso precisamente lo horrible. A aquel hermano nuestro de debajo de la toalla, nosotros, más o menos presentes todos en esa fotografía, solamente podemos pedirle perdón.

FELIZ NAVIDAD

Delante de un bar de la costa triestina de Barcola, frente al mar, hay, durante un par de semanas a caballo del año, dos grandes ángeles hechos con estrechas tiras azul celeste, plateadas y doradas, que susurran como alas en el aire; las trompetas tendidas hacia adelante tendrían que anunciar, según las Escrituras, gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad, pero lo que se oye es vibrar a las cintas en el viento.

Tal vez exista esa gloria, pero desde luego no la paz y mucho menos para los hombres de buena voluntad, si acaso aún más atormentados por la mala voluntad de los otros. ¿Cómo se puede hablar de los oficios de Navidad, o del año que acaba y comienza sin sentir bochorno? Una definición muy del gusto de Strindberg, injuriosa pero apropiada, era: «falso como un orador oficial» y sirve para deplorar todo sermón, todo elaborado comentario y deseo, desde cualquiera que sea el pedestal, alto o bajo, desde el que se pronuncie; los pequeños autores de artículos de fondo no están más a resguardo de esas involuntarias y solemnes falsedades de lo que se hallan quienes hablan desde pulpitos y escaños augustos. ¿Es acaso posible hablar de la Navidad a esos niños sórdida y brutalmente esclavizados para fabricar, con unos costes de trabajo tan bajos que se les hace la boca agua a sus indecentes explotadores, juguetes navideños destinados obviamente a otros, como leímos en el *Corriere* el otro día? Tal vez la única forma decente de hablar de la Navidad sea, como en muchos otros casos, contar, porque el relato no tiene edificantes pretensiones de enseñar o tranquilizar,

sino que sólo aspira a dar testimonio de la verdad de una experiencia o una epifanía del mundo, que no presume de excluir a otras, pero tampoco acepta ser negada o borrada por otras distintas y opuestas.

También la Navidad es en primer lugar una historia y de ella deriva su fuerza imborrable, que se transmite y continúa épicamente a lo largo del tiempo: la historia de María, de su orgullo y valentía al aceptar una maternidad escandalosa; de una cueva en la que se encuentra refugio a la intemperie de la vida; de un niño que nace para un destino grandioso hasta lo inconcebible y a la vez para una vida de juegos de infancia, vagabundeos por las callejas de Galilea y ratos alegres con los amigos; de un borriquillo y un buey, cuyo cálido aliento resulta necesario para el proyecto de la redención del mundo; de una noche de pastores y del trayecto de unos sabios orientados por una estrella que ha seguido siendo durante siglos el símbolo de la verdadera vida y que inducía a un poeta, no por cierto pío como Rimbaud, a llamar «Navidad en la tierra» a esos momentos en que la existencia parece liberada, iluminada por un significado en el que no es posible distinguir la verdad del gozo.

Tal vez pues lo único que podríamos hacer todos, incluso quienes ostentan las responsabilidades más altas en la vida religiosa y civil, sería hablar de lo que cada uno ha vivido, del misterio del abeto frondoso y oscuro y las estrellas de cristal o papel entre sus ramas, de las atrevidas figuras del pesebre; yo podría hablar de dos bolas de cristal de Nuremberg que a principios de siglo mis abuelos ponían en el árbol para sus hijos y que ahora yo pongo en el nuestro, o podría contar cómo intentaba e intento todavía poner en la cueva del pesebre bajo el árbol lo que se dice todo y a todos, pastores, ovejas y camellos, pero también osos y elefantes, mulos de cartón con ametralladoras y tanques, soldados de plomo y de cartón rotos y desportillados, faltos de una pierna o tal vez sin cabeza, incluso focas. No sólo tres Magos sino cinco o seis, a ser posible con mayoría morena, porque un pesebre, para serlo de veras, debe albergar al mundo, puesto que es el mundo entero lo que debe ser redimido y lo que se apretuja delante de él para no quedarse afuera pasando frío. Hace algunos años daba vueltas bajo

las ramas, respetuoso y curioso, royendo aquí y allí las figuras, incluso Buffetto, mi conejillo de Indias.

Y podría hablar de un tío mío que trabajaba días y días para preparar un árbol con carámbanos de nieve y un pesebre semoviente, aplicándose a los hombros dos alas de cartón para que yo viera al otro lado de los translúcidos cristales de la puerta un vago perfil de ángel; en ese caso, tendría que contar también su trágica muerte, porque la Navidad no es una vacua fábula rosa, sino una historia que se dirige también a la noche, incluso cuando la ilumina.

De muchas de estas historias que cada uno tiene tal vez emergería el sentido de la Navidad, que no es una almibarada memoria de infancia, sino un momento fundador de la existencia, de su poesía y redención. Sólo así es posible difundir su luz de una forma no ofensiva para quien se hunde en las tinieblas del dolor o la injusticia; contar la gracia de un momento de paz que se ha recibido en don no es una ofensa para quien no la ha tenido nunca y probablemente no la tenga, mientras que decir en tono tranquilizador que, después de todo, la vida es hermosa y que la paz, con un poco de buena voluntad, vendrá para todos es una intolerable injuria para quien sufre penas sin cuento.

Cualquiera que hable de la Navidad no puede pasar por alto el progresivo debilitamiento de su presencia real en nuestra realidad y nuestra sociedad. Desde hace mucho, y quizás desde siempre, el núcleo religioso de la Navidad, que ilumina a todo el resto de la fiesta, se ha ido paulatinamente reduciendo y empequeñeciendo hasta no ser ya más que una llamita en medio de la populosa iluminación fluorescente de la secularización. Aquel fenómeno se ha dilatado y el niño de Belén es cada vez menos el verdadero centro de la Navidad.

Por primera vez en su historia —y el Papa parece tener una profunda y dramática conciencia de ello— el cristianismo corre verdaderamente el riesgo, todavía lejano pero objetivo, de desaparecer; acostumbrado a afrontar a los adversarios que lo odiaron, se siente más impedido para no ser lentamente absorbido y volatilizado por un mundo que considera que no tiene mayor necesidad de él y no le hace caso o no se da casi cuenta de su

existencia. Más que de cristianismo, habría que hablar de civilización y religión judeocristiana, a pesar de las enormes diferencias y de la plaga del antisemitismo cristiano y a pesar de la resistencia más tenaz que parece oponer el judaísmo. Pocos, incluso entre los no creyentes, se alegran con esta hipótesis, porque el achatamiento posjudío o poscristiano no parece tener nada de la grandeza humana, filosófica y moral de la civilización antigua, de la clasicidad precristiana. Un gran laico como Tocqueville veía en las «pasiones religiosas» una defensa de las libertades en la moderna democracia de masas.

Se está consumando, a escala global, una crisis semejante a la que supuso la disolución del mundo antiguo y no es seguro que la civilización del Antiguo y del Nuevo Testamento sea capaz de ser el aglutinante, o uno de los aglutinantes fundamentales, del nuevo mundo que surja y que no somos capaces de imaginar aunque esté ya surgiendo, porque pocas cosas hay tan limitadas como la fantasía humana. No en vano hoy en día los religiosos que dan un testimonio más auténtico de su fe no son tanto los que la predicán cuanto los que la encarnan en su vida, actuando en las distintas situaciones de desesperación sin moralizar ni querer convertir a nadie, sino procurando liberar a algún hermano del miedo, de la abyección, de las cadenas, tal vez sin decirle siquiera que quien le impulsa a actuar de ese modo es aquel niño de Belén. Nadie puede decir si eso es suficiente en los tiempos de cambio epocal que estamos viviendo, si esas simientes fructificarán o bien sólo se agostarán. Lo que es cierto es que la valentía y el amor de quien actúa de esa forma hace libres y permite atravesar con expresión fraterna y picaresca, indomables como nómadas, los insensatos laberintos del mundo.

Pasado mañana no seremos ciertamente más buenos e incluso en estos dos días, en los que parece como si se suspendiera el mundo, tendremos «la Navidad de los bobos y la de los listillos», de quien paga por todos y de quien hace pagar a los otros, como escribió hace años en el *Corriere* Alberto Cavallari. Pero la Navidad existe para renovar aquella promesa de paz sin embargo siempre desmentida, para recordar la exigencia de que el mundo se convierta en un pesebre. ¿Dónde se puede colocar hoy un pesebre

en su sitio adecuado? No en la idílica calma pastoril de algunos tranquilos campos, en un escenario de armonía empalagosa como un carillón. Quizás sólo la jungla de asfalto de las grandes ciudades —la Babel donde se dan la mano la miseria, la violencia y la desesperación con la esperanza de masas desheredadas y desarraigadas, donde el futuro produce abatimiento y hace también que resplandezca la salvación— es el paisaje apropiado para aquella cueva y aquel niño. Lo sagrado, si existe, hay que ir a buscarlo mirándole a la cara a la Medusa de la época, que es terrible pero también salvífica; en el meollo de la secularización más violenta, de las fuerzas que transforman el mundo.

¿Los rascacielos y las chabolas de las metrópolis como posibles pesebres? «Angeles sobre Berlín», dice Wim Wenders, *Música sobre Berlín*, apremia Claudio Abbado. El desbarajuste tentacular de la gran ciudad —espacio de encuentro de individuos, gentes y culturas distintas— constituye aún en su dramatismo la superación de toda cerrada identidad que es el sentido de cualquier promesa de redención.

Así pues, canto de Navidad —más fuerte que cualquier alocución— sobre Babel. Sin triunfalismos, con sencilla franqueza. En el discurso de Navidad que pronunció en Samoa, Stevenson —uno de los pocos capaces de hacerlo de veras sin retórica— exhortaba a la amabilidad y la alegría («los perfectos deberes que vienen antes que cualquier moralidad»), diciendo que sólo la estupidez y el falso afán de elevación pueden no ver el genuino valor que estriba en ser honestos y amables con los demás. El gran escritor experto en el mal y en la sombra sabía muy bien lo benéfica que puede ser una conmemoración que obligue a un hombre —en lo más crudo del invierno, cuando se da cuenta de las sillas vacías que han dejado sus seres más queridos— a ponerse una «máscara sonriente» aunque —decía a los indígenas de Samoa que le escuchaban— no sepa por qué salario trabaja y se prepare, con sus pobres huesos, para el «leal fracaso humano» que nos espera al final del camino a cada uno. Feliz Navidad.



CLAUDIO MAGRIS, nace en Trieste en 1939. Destaca como catedrático de literatura germánica, traductor de Ibsen, Kleist y Schnitzler, entre otros, y por ser uno de los mejores escritores italianos contemporáneos. Su obra se inspira en el mito de la frontera para explicar los problemas más urgentes de la identidad contemporánea. Entre sus obras sobresalen: *Conjeturas sobre un sable* (1984); *El Danubio* (1986) considerada su obra maestra; *Otro mar* (1991); *Microcosmos* (1997) y *A ciegas* (2005). En 1997 le concedieron el *Premio Strega*, el más importante de las letras italianas, y fue galardonado en 2004 con el *Premio Príncipe de Asturias de las Letras* por considerarse que «encarna en su escritura la mejor tradición humanista y representa la imagen plural de la literatura europea al comienzo del siglo XXI. Una Europa diversa y sin fronteras, solidaria y dispuesta al diálogo de culturas. En sus libros muestra Magris, con poderosa voz narrativa, espacios que componen un territorio de libertad, y en ellos se configura un anhelo: el de la unidad europea en su diversidad histórica».

«Como su ciudad, Magris sabe de fronteras y patrias y tiene vínculos fuertes con su territorio, pero en sus libros confiesa que a pesar de todo, la felicidad pasa por las palabras del sioux Alce Negro, para quien cualquier lugar puede ser el centro del mundo porque por cada hierba movida por el viento vale la pena perder el alma... Magris sabe que no hay vida sin fuga, sin viaje, y conoce la tensión entre el deseo de retorno y, a veces, la imposibilidad de lograrlo. La literatura es para él una inmersión intensa y profunda en la realidad, en la fuerza protectora de los valores universales y en la épica capaz de describir el dolor y de dar significado a las grandezas y

miserias del ser humano, más allá de la naturaleza que habita». Berta Ares en *Revista de las Letras*.

Notas

^[1] En español en el original. (*N. del T.*) <<

^[2] En español en el original. (*N. del T.*) <<

[3] Organización delictiva sarda dedicada al secuestro de personas (*N. del T.*)

<<